PROBLEMI DEL FILM

A CURA DI

LUIGI CHIARINI
UMBERTO BARBARO

Prefazione

Nonostante l'opinione contraria dei mestieranti e dei superficiali di tutte le risme, noi restiamo fermamente convinti che il cinema ha più bisogno di idee sane che di mezzi tecnici e finanziari. Infatti, la grossolanità, le superficialità, le deficienze morali dei film lamentate indistintamente in tutti i paesi, sono dovute sempre all'intelligenza e allo spirito di chi fa il cinematografo e non alle macchine e ai franchi o dollari che siano.

Bisogna, dunque, agire sui cervelli e sugli spiriti e non sulle saccocce e sui portafogli, se si vuole veramente che questo formidabile strumento di educazione e di elevazione spirituale del nostro tempo risponda efficacemente a quella che deve essere la sua funzione.

È con tale presupposto che abbiamo raccolto in questo fascicolo, sotto il titolo « Problemi del film » alcuni dei più importanti scritti sul cinematografo apparsi in Europa. Abbiamo a bella posta lasciato da parte gli americani, perchè in quel paese il cinema è un fatto eminentemente ed esclusivamente industriale (leggere in proposito il brano di Pabst in questo fascicolo). In America i film si fabbricano, si fabbricano anche bene, ma non si creano. Noi siamo fermamente convinti che la fortuna del cinema americano è dovuta a un fenomeno di abile pubblicità e che il giorno in cui il pubblico europeo si sarà abituato ad apprezzare l'opera cinematografica di un più profondo e serio contenuto, di una più alta forma artistica, gli dei dell'Olimpo hollywoodiano si avvieranno verso un rapido crepuscolo. In Italia, se Dio vuole, il recente provvedimento del monopolio — che ha un altissimo valore spirituale proprio perchè in regime fascista ogni provvedimento economico, per l'organizzazione corporativa, è legato a un presupposto etico e sociale — servirà a rendere più rapida la disintossicazione del pubblico dal veleno sottile della celluloide « made in U. S. A. ». Già se ne notano i sintomi: il successo di film di alto livello artistico che, in altri tempi, si sarebbero trovati lenti, statici e poco divertenti. Vuol dire, dunque,

che gli spettatori cominciano a trovare il loro divertimento su un tono più elevato di quello che non sia il solito banale intreccetto del film romanzo rosa o commedia gialla.

Al lettore attento non sfuggirà, leggendo le pagine che seguono come gli uomini più rappresentativi dei diversi paesi — e, quindi, anche di idee politiche molto differenti — siano d'accordo nel sostenere alcuni punti comuni. E quello che è ancora più sintomatico è il fatto che liberali inglesi come Paul Rotha o intellettuali individualisti francesi come René Clair chiedano, per il cinematografo, l'intervento dello Stato e soluzioni autoritarie, indicando a modello l'azione svolta dai regimi totalitari, e precisamente dall'Italia fascista e dalla Germania nazista. Si vedrà ancora come, se sui problemi prettamente estetici c'è disparità di vedute corrispondenti alle singole sensibilità, su quello che può dirsi il problema morale del cinematografo, invece, le opinioni siano concordi. Tutti ammettono che il cinema ha una forza molto maggiore della stampa e che, proprio per questa ragione, non può essere lasciato in mano alla libera speculazione. C'è persino uno scrittore come il Rotha che sostiene a spada tratta i film di propaganda, affermando non solo l'utilità di essi, ma la necessità, perchè il film si elevi al disopra della comune banalità. Dire film di propaganda o dire film a tema o tesi è la stessa cosa: in sostanza, si tratta del film attraverso il quale l'attore o gli autori vogliono dire qualcosa di serio.

Particolare attenzione merita il discorso del Ministro Goebbels, che è stato riportato per intero. Particolare attenzione per la sua chiarezza, specifica conoscenza dei problemi e il suo coraggio.

Al lettore non sfuggirà quello che il Ministro Goebbels dice a proposito del film politico, che non ha da essere apologetico, ma deve riuscire nel suo intento attraverso la dialettica della vita, e cioè la lotta del bene e del male. Ma i differenti scritti qui raccolti hanno tutti questa qualità: la chiarezza, e sarebbe perciò inutile volerli illustrare con un preambolo il quale è stato scritto al solo scopo di giustificare la pubblicazione, che intende richiamare seriamente l'attenzione sull'importanza del cinema, sulla sua funzione e sulla necessità di soluzioni adeguate e concrete.

Gli autori raccolti non sono soltanto degli « intellettuali », come con disprezzo dicono certi mestieranti del cinema o della cultura, ma uomini d'ingegno appartenenti ai campi più disparati. Tra essi eminenti uomini politici europei, giornalisti di grande valore, alcuni dei migliori cultori di studi cinematografici. Si può dire veramente che essi

rappresentano quanto di meglio si poteva scegliere. Le loro voci insospettate, perchè provenienti da temperamenti diversi e anche da diverse opinioni politiche, hanno certamente un peso nell'evoluzione dell'arte cinematografica. Il cinema fatalmente deve avviarsi verso quella missione di civiltà e di cultura cui è destinato. Noi crediamo fermamente che a rendere più rapido questo suo perfezionamento contribuiranno in modo particolare i paesi autoritari che hanno più degli altri la forza per agire, ma soprattutto più degli altri la fede in una missione di civiltà.

LUIGI CHIARINI

ITALIANI

Luigi Freddi

Direttore Generale per la Cinematografia, squadrista, redattore del « Popolo d'Italia », già direttore, al Brasile, del giornale « Il Piccolo ». Autore di vari saggi e studi politici tra cui: « Fascismo », Firenze 1922, « Ali e Navi d'Italia », Roma, 1927-X, « Bandiere Nere », « Pattuglie », Roma 1930-VIII.

La cinematografia è un'attività spirituale particolarmente viva e sensibile, riflettente con rara immediatezza ed efficacia i moti dell'animo umano.

Potente strumento di divulgazione d'idee e di costumi, tramite sicuro fra i popoli sempre più desiderosi di conoscersi e studiarsi l'un l'altro, il cinematografo ha saputo perfezionarsi nella tecnica ed affinarsi negli scopi, in modo da poter agevolmente adempiere alla sua funzione di suscitatore e quasi, diremmo, di sincronizzatore di civiltà. In esso noi possiamo riconoscere, ormai, e l'esattezza della scienza, per quanto riguarda i risultati raggiunti, e l'imponderabile suggestione dell'arte, per quello che concerne il linguaggio espressivo.

Soltanto oggi il cinematografo s'avvia verso una giusta valutazione, sfuggendo ai giudizi ed alle classificazioni ristrette e interessate cui fu soggetto per anni.

Nato come una semplice industria e concepito come industria, il cinematografo parve che non si dovesse mai più svincolare, nella mentalità dei suoi promotori, dal concetto di una speculazione commerciale: quel marchio vistoso ed ignobile sarebbe stato, sì, l'indice di una prosperità economica, ma avrebbe anche tenuta lontana, come una paurosa bandiera gialla, la falange degli scrittori e degli artisti. L'uomo di studi che si decideva a lavorare per il cinematografo, o se ne ritraeva presto avvilito e frastornato, o accettava di rimanervi a costo della propria personale riputazione.

Quell'incontro minacciava di non profittare a nessuno: se l'arte era data per insudiciata, l'industria era data per spacciata. Se il poeta,

---

Da: « Arte per il popolo », in « 40° Anniversario della cinematografia ». Roma 1934-XII.

dopo l'esperimento o il fattaccio, veniva stimato un povero menestrello, in busca di danaro, l'industriale dal canto suo vedeva scemarsi attorno quei solidi aiuti, di cui gli uomini d'affari non possono fare a meno. La finanza, si diceva o si sussurrava, è cosa talmente seria che non ammette intrusioni o divertimenti « letterari ».

Col tempo — il cinematografo bruciava le tappe — si cadde nell'eccesso opposto. Gli intellettuali, intuendo nel cinematografo un modo d'espressione e di conquiste ideali straordinario e di sviluppi incalcolabili, se ne vollero impadronire totalmente. L'industria privata e l'industriale, nella concezione estetizzante, non sarebbero se non il mezzo brutale ma insostituibile, una specie di male necessario da subire, prima e pur di raggiungere la vetta dell'arte pura.

Come in un vecchio film dal simbolismo elementare, la torre d'avorio si stagliava, lieve e sfumata, su una serie di pile di sudicio danaro. Si creò la scissione insomma là dove era necessario fissare un principio unitario e un punto d'incontro; e mentre da un lato certi finanzieri, scambiando gratuitamente il proprio gusto per quello del pubblico (eterno e diffamato teste di tutte le difese), si abbandonavano ad un genere grossolano di pronta cassetta, dall'altro i nuovi preziosi ridicoli, perduti nell'immaginismo fotografico, in un surrealismo e decorativismo accattati dalle altre arti, miravano ad estraniare dal popolo un'arte nata per il popolo, fatta per informare, educare e stimolare il gusto del popolo.

L'arte e l'affare: questo matrimonio non s'ha da fare, dicevano i nuovi Rodrighi, ma mai unione fu ed è tanto utile e naturale quanto questa.

La produzione cinematografica orientata in un preciso e definito indirizzo artistico potrà raggiungere la sua vera finalità e se questa sarà pienamente raggiunta, si sarà ottenuto la tanto auspicata « qualità » del film, la sola e vera prerogativa che consenta un adeguato sfruttamento dal punto di vista finanziario ed un effettivo rendimento dal punto di vista profondamente ricreativo.

« Qualità » del film e dello spettacolo che abbisogna, a conseguirla, non solo di una « forma » degna, cioè della perfetta fusione dei fattori etici ed estetici; ma altresì di una solida impalcatura economica, prestata da un'industria intelligente e cosciente.

Giovanni Gentile

Senatore del Regno. Professore di Filosofia all'Università di Roma. Già Ministro dell'Educazione Nazionale (1922-24 I-II-III). Direttore Generale dell'« Enciclopedia Italiana ».

In questo volumetto, per tanti aspetti interessante, si tocca pure felicemente un problema che nel vivace appassionato discutere degli ultimi anni intorno al cinematografo è spesso affiorato, ma non è stato mai trattato se non per affermazioni in vario senso, più o meno arbitrarie e inconcludenti: se lo spettacolo cinematografico abbia o possa avere carattere d'arte.

Il problema è apparso sempre più oscuro per il prevalere e il sempre maggiore acuirsi dell'interesse degli studiosi del cinema sulla sua tecnica. La quale già per sè stessa complicata e venutasi perfezionando a mano a mano per l'impiego sempre più complesso di mezzi meccanici, ha attirato spesso tutta l'attenzione distraendola dal fine a cui anche qui la tecnica serve e dal quale attinge il suo valore. La foresta anche questa volta ha impedito di vedere l'albero, che è poi il tutto o l'essenza della foresta. Il meccanismo ha coperto il principio che lo crea e quindi lo spiega: quantunque quello che non appariva alla riflessione teorica, nel fatto, più o meno, si scopriva immediatamente all'occhio dello spettatore, cioè al suo cuore, interessandolo e dandogli il senso immediato di quella umanità che attraverso il meccanismo si svelava in forme determinate e viventi.

In ogni arte, ossia in ogni opera d'arte, c'è una tecnica. E il filosofo sa che la tecnica è sempre tutto l'universo in quanto si riassume e concentra nello spirito, che, come coscienza del tutto è, a volta a volta, una potenza creatrice.

Nella creazione l'universo come antecedente si annulla o, se si vuole, si trasfigura: diventa il mondo dell'artista, infinito. Cessa la tecnica e comincia l'arte. Il problema estetico del cinematografo in

---

Prefazione al volume « Cinematografo » di Luigi Chiarini, Cremonese Ed., Roma 1935-XIII.

quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non vede nulla più del meccanismo con cui si produce; e l'uomo che egli vede, è lì innanzi ai suoi occhi, vivo, non nello schermo, ma nel mondo: vivo della sua vita, della sua passione, oltre la quale nulla dev'esservi; e il paesaggio è tutto, com'è visto sempre dall'uomo che lo guardi con un'intensa passione.

Chi dice meccanismo dice semplicità: cose e uomini. Chi dice arte, dice spirito, cioè unità. Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista finchè tutte insieme siano molte anime e non giungano a fondersi e a formare quell'unità che è il sigillo dell'arte, che ha sempre una voce, un timbro, una sola corda. Ove questa unità non si ottenga, l'opera è fallita.

Massimo Bontempelli

Scrittore e Accademico d'Italia, fondatore del « 900 » e della teoria estetica del *realismo magico* e dell'arte quale creatrice di miti.

Ha dato il suo autorevole contributo alla rinascita della cinematografia in Italia chiamando a far parte del suo gruppo artistico cineasti di buona preparazione e fondando il primo Cine-Club italiano che nelle sue, troppo brevi, tornate ha fatto conoscere in Italia *Il crollo della Casa Usher* (J. Epstein), *La sinfonia d'una grande città* (W. Ruttmann) e qualche altro buon film.

Nei suoi scritti sul cinematografo — di cui quello che pubblichiamo ci sembra il più denso e il migliore — ha sostenuto i diritti della *fantasia* che sola dovrebbe presiedere alla creazione del film.

CINEMATOGRAFO

Vecchiezza del cinema appena nato - Cinema e teatro - Muto e sonoro, dramma e melodramma - Il cinema di domani - La rinascita del cinema nazionale.

Faccio una grande riverenza al pubblico della « Nuova Antologia »: a quello nuovo, e a quello antico, che le è rimasto fedele.

All'antico ricordo che già un'altra volta ho avuto l'onore di tenere una rubrica in questa nobilissima tra le riviste italiane. Fu un anno e due e tre prima della guerra. Allora ai lettori della « Nuova Antologia » rendevo conto dei romanzi e dei libri di novelle; oggi, passati circa diciotto anni, mi accingo a rendere conto degli spettacoli di cinematografia.

Questo è un segno, che tanto io quanto la « Nuova Antologia » siamo, in diciotto anni, diventati molto più giovani.

* * *

Anche la cinematografia allora era vecchia, e si è fatta giovane alquanto più tardi. Le vicende di accrescimento dell'arte cinematografica hanno sconvolto tutte le leggi della storia naturale, scornato

---

Dalla « Nuova Antologia » 1931-IX.

tutte le idee e le nozioni intorno alla cronologia delle creature vive. Hanno violato anche le leggi di sviluppo già seguite docilmente da tutte le altre arti.

In tutte le altre arti si è cominciato dalla ingenuità, dalla cosiddetta « inesperienza »; e per questo gli inizi di tutte le altre arti sono ricchi di poesia, anzi sono pienamente poesia. Perchè in arte il concetto di « inesperienza » inteso come imperfezione e manchevolezza, è una eresia; e nell'arte la ingenuità non ha nociuto mai.

Nella storia dell'arte cinematografica è accaduto esattamente il contrario.

Il cinema (come arte, intendo sempre) è nato vecchio. Il primo cinema è stato non altro che una imitazione del teatro, di quel teatro che era allora corrente, ed era una cosa decrepita. L'infanzia del cinema era la vecchiezza del teatro; il cinema era fatto dei detriti del vecchio dramma che non si reggeva più sulle gambe (e anche del vecchio romanzo).

Più tardi aveva cominciato a districarsi, era arrivato da quella decrepitudine ad una specie di virilità fatua, col film italiano dei divi e delle dive; poi s'era fatto adolescente avventuroso e impetuoso e imprevedibile e pieno di vigore nel film d'America; poi maturo e doloroso di amare esperienze coi primi russi e coi tedeschi, e infine giovinotto d'avanguardia in Francia. Non si potevano sovvertire più insolentemente i caratteri delle età dell'uomo.

* * *

Una parentesi, poichè m'è venuto di nominare il cinema d'avanguardia, e mi par bene sbarazzarmi al possibile delle idee generali per intenderci su queste una volta per sempre. In Francia hanno fatto dell'avanguardia al cinema, e per questo s'è parlato di cinematografo « puro ». Queste « purità » sono state caratteristiche di tutti i tentativi d'avanguardia che hanno segnato la fine del romanticismo senza riuscire ad aprire le porte a un'epoca nuova, pure scavando un abisso tra noi e l'altro secolo, e lasciandoci al tutto *tabula rasa* (gran fortuna per noi, ma tanti sconsigliati cercano a forza di farcela sciupare). Tali purità sono distruttive; la pittura pura finisce nell'arabesco, la poesia pura nel balbettamento sillabico. Una « architettura pura » ci darebbe città inabitabili. Il cinema d'avanguardia è incomprensibile. La potenza del cinema sta nel suo nascere come spettacolo, cioè nel dover

soprattutto rispondere a una necessità: necessità popolare, in alto senso. Il teatro è decaduto quando s'è creduto di poter fare il teatro per gli eletti. Teatro greco, commedia italiana dell'arte, dramma spagnolo, Shakespeare, Molière, Goldoni, il melodramma italiano, il vaudeville parigino, il dramma postromantico, il balletto russo, *fine*. Ecco la storia dello spettacolo teatrale fino al chiudersi dell'epoca romantica, fino allo scoppio della guerra europea, fino all'avvento del cinema. Ed è tutta storia di folle. Lo spettacolo vive in quanto c'è un milione d'occhi a guardarlo. L'arte cinematografica si trova nelle migliori condizioni possibili per poter dominare il più grande e il più vario e compiuto pubblico: per imporre sè come arte centrale d'un'epoca, e rinnovare le altre; diventare il fuoco centrale della espressione d'un secolo, e la più efficace educazione d'una razza. Può darsi che il cinema debba diventare per l'Italia nel secolo XX quello che fu per lei l'arte figurativa nel Rinascimento, e il melodramma nel settecento e nel primo ottocento.

* * *

Oggi i frettolosi dicono che il film muto è morto, che il sonoro lo ha ucciso. Morto, il disgraziato, a soli trent'anni, se non sbaglio il conto.

Invece sbagliano i medici frettolosi che fanno la constatazione di morte. Come la storia del cinema (muto) ha sconvolto, come abbiamo visto, tutte le nozioni comuni di età, essendo vecchio prima che giovane e maturo prima che adolescente, così può anche darsi ch'esso ci faccia la sorpresa di farsi ritrovare vivo vivissimo qualche tempo dopo essere morto.

Non si capisce perchè il muto e il parlato non potrebbero avere due sviluppi autonomi, come li ebbero il dramma e il melodramma. Secondo i ragionatori grossolani, il melodramma è un dramma musicato; e questo è un errore di estetica. Simile è l'errore di coloro che credono il parlato sia un muto cui si sono aggiunte le parole: questa è la ragione per cui non si è, credo, ancora avuto un parlato sopportabile. Ma non dobbiamo negare la possibilità: in arte tutto è possibile. Forse anche del parlato avverrà come dell'altro: di essere nato vecchio e avere più tardi la propria giovinezza e virilità. Oggi come oggi il parlato non è che un muto costretto a parlare mediante una operazione chirurgica: oppure una specie di teatro di prosa frantumatissimo.

Può darsi che questa seconda sia la via per cui esso potrà raggiungere la propria efficacia. La possibilità, anzi necessità, d'una grandissima frantumazione di scene e quadri, sarà l'elemento che lo salverà dalla prepotenza della parola, e dal pericolo della letteratura. Nel teatro di prosa s'era operata una interferenza singolarissima tra parola e spettacolo; mediante la quale decadendo un'opera come spettacolo poteva rinascere come poesia. Ma non credo che la frazionata parola d'un parlato potrà avere tale sviluppo, acquistare tale consistenza da entrare mai nella storia letteraria: che è il fenomeno onde sono nati tanti equivoci presso quanti si occupano del teatro.

Se ciò accadesse, vuol dire che il film parlato precipita, più che nel teatro di prosa, nel romanzo.

Perchè il teatro era fatto in gran parte dei suoi scorci obbligati, delle limitazioni impostegli dalla difficoltà di cambiare scena troppo spesso. Il parlato, vinta questa limitazione, sembra ferire più aspramente e pericolosamente il teatro che non il cinema muto.

L'importante è mettersi in mente questo: che il parlato non è affatto un perfezionamento del muto. Esso è — o sarà, quando farà qualche cosa di buono — *tutt'un'altra cosa*. Nella stessa materia, il muto è assunto a dignità d'arte quando ha smesso di credere d'essere un perfezionamento (mediante l'estrema mobilità dei quadri) del teatro di prosa: quando ha capito d'essere tutt'un'altra cosa.

Insomma: il parlato — o non saprà essere che una forma più frazionata del vecchio teatro di prosa oppure una specie di romanzo per analfabeti; ed in questo caso è inutile occuparsene — o sarà tutt'un'altra cosa, quando nascerà un genio del parlato: il suo Chaplin, il suo Buster Keaton.

Qualcuno ha scritto che il parlato sarà la « fusione » del teatro di prosa col cinema muto. È uno sproposito grossolano. Una volta similmente i grossolani dicevano che il melodramma era la fusione della musica con la poesia teatrale, e anche quello era un grosso sproposito. Anche in una semplice romanza non si ha nè fusione nè sovrapposizione di poesia e musica: è un terzo idioma, con sue leggi singolari e autonome.

Nel film muto la espressione del volto e il movimento della persona si sono perfettamente liberati da quelli del dramma in prosa, e svolti in modo autonomo, generando appunto un nuovo idioma in sè compiuto e perfetto.

* * *

L'avvento del cinema nella storia dell'arte, fa chiari un fenomeno e una legge, che sono di tutte le arti.

Mentre la meccanica si sforza di imitare con la maggior precisione possibile la realtà, sono spesso le sue imperfezioni che salvarono il fascino dell'arte. Così il colore e la stereoscopia non furono nella storia del muto altro che malinconici sforzi di gente negata all'arte. Il fascino ed il mistero del muto erano in gran parte dovuti all'aspetto fantasmico delle figure a due sole dimensioni e prive dei colori « naturali ». Nello stesso modo ho osservato nei primi film sonori che la innaturalezza (dovuta a imperfezione meccanica) delle voci delle folle dava a queste un sapore, un fascino, ch'era pieno di poesia, e che si andò perdendo a mano a mano che lo strumento si perfezionava e meglio accostava quelle voci alla sembianza delle reali.

È necessario non dimenticare che la consistenza di un'arte è sempre fatta delle limitazioni materiali ch'essa incontra (esempio chiaro: la durezza del marmo); e che ogni arte corre tanto maggiori pericoli quanto più le è possibile di riprodurre il reale.

Più il cinema imiterà meccanicamente la vita, più riuscirà idiota e contrario a ogni senso e godimento d'arte. Sento dire da tanti, che il pubblico ama soltanto il reale quotidiano, la riproduzione esatta al possibile, della sua vita d'ogni minuto. Ma nemmeno per idea. Le cose più gradite al pubblico d'oggi (e davvero le più belle) sono i cartoni animati: anti realistici per eccellenza, poemi di immaginazione in piena libertà. Anche l'elemento sonoro soltanto in essi ha finora saputo raggiungere effetti sorprendenti e altamente artistici.

* * *

D'ora innanzi io mi accontenterò di passare in rassegna i più importanti dei film che si verranno rappresentando, e mi guarderò bene dal tornare a discorsi del genere di questo. E non m'interesserò, credo, mai della parte pratica, industriale. Il mio pensiero su questo argomento rimane ancora integralmente, parola per parola, quello che espressi esattamente due anni fa, inaugurando a Roma il primo tentativo di *cineclub* italiano.

Le mie affermazioni allora fecero qualche scandalo tra i trafficanti e i loro aventi causa, i famigerati « competenti »; le mie gaffe furono

soffocate e coperte di silenzio; tanto che quando, pochi mesi sono, altri inaugurarono, sempre a Roma, il secondo tentativo di *cineclub*, ebbero cura di dichiarare che era il primo primissimo, che nessun altro ci aveva pensato mai. Non commetterò dunque la scortesia di ricordare quell'esperimento, e le mie ingenue tesi. Ma perchè è bello citarsi, chiuderò ripetendo, a riassunto e sintesi del mio pensiero intorno alla parte pratica e industriale dell'arte cinematografica, altre parole troppo sincere scritte sei mesi dopo, come mia prima impressione intorno alla « rinascita del cinema italiano ». Le persone più inette a capir niente dell'arte del cinema, nemmeno come gusto, nemmeno come possibilità ai gusti del pubblico, sono i grandi industriali del cinematografo. Povera rinascita! Il primo industriale che riuscirà, sarà colui che avrà l'istinto di lasciar fare. Ma lasciando fare gli accadrà di buttar via un milione. Benissimo; e a non lasciar fare se ne buttan via decine e centinaia, e senza scuse.

F. T. Marinetti

Accademico d'Italia. Poeta futurista, ha scritto per il teatro « Le Roi Bombance » (1909), « Il tamburo di fuoco » (1922), ecc. ecc. Quello che riportiamo è il primo manifesto per un cinema futurista.

Il libro, mezzo assolutamente passatista di conservare e comunicare il pensiero, era da molto tempo destinato a scomparire come le cattedrali, le torri, le mura merlate, i musei e l'ideale pacifista. Il libro, statico compagno dei sedentari, degl'invalidi, dei nostalgici e dei neutralisti, non può divertire nè esaltare le nuove generazioni futuriste ebbre di dinamismo rivoluzionario e bellicoso.

La conflagrazione agilizza sempre più la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare *tutte* le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana. Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerità, e di eroismo. Il cinematografo futurista acutizzerà, svilupperà la sensibilità, velocizzerà l'immaginazione creatrice, darà all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza. Il cinematografo futurista collaborerà così al rinnovamento generale sostituendo la rivista (sempre pedantesca), il dramma (sempre previsto) e uccidendo il libro (sempre tedioso e opprimente). Le necessità della propaganda ci costringeranno a pubblicare un libro di tanto in tanto. Ma preferiamo esprimerci mediante il cinematografo, le grandi tavole di parole in libertà e i mobili avvisi luminosi.

Col nostro Manifesto « *Il teatro sintetico futurista* » con le vittoriose tournèes delle compagnie drammatiche Gualtiero Tumiati, Ettore Berti, Annibale Ninchi, Luigi Zoncada, coi 2 volumi del *Teatro Sintetico Futurista* contenenti 80 sintesi teatrali, noi abbiamo iniziato in

---

Da: « Primo manifesto per la Cinematografia futurista » pubblicato nel 9° numero del giornale « L'Italia futurista », Milano, 11 Settembre 1916 e firmato da Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti.

Italia la rivoluzione del teatro di prosa. Antecedentemente un altro Manifesto futurista aveva riabilitato, glorificato e perfezionato il *Teatro di Varietà*. È logico dunque che oggi noi trasportiamo il nostro sforzo vivificatore in un'altra zona del teatro: il cinematografo.

A prima vista il cinematografo, nato da pochi anni, può sembrare già futurista cioè privo di passato e libero da tradizioni; in realtà, esso, sorgendo come *teatro senza parole*, ha ereditate tutte le più tradizionali spazzature del teatro letterario. Noi possiamo dunque senz'altro riferire al cinematografo tutto ciò che abbiamo detto per il teatro di prosa. La nostra azione è legittima e necessaria, in quanto il cinematografo sino ad oggi *è stato, e tende a rimanere profondamente passatista*, mentre noi vediamo in esso la possibilità di un'arte eminentemente futurista e il *mezzo di espressione più adatto alla plurisensibilità di un artista futurista.*

Salvo i film interessanti di viaggi, caccie, guerre, ecc., non hanno saputo infliggerci che drammi, drammoni e drammetti passatistissimi. La stessa sceneggiatura che per la sua brevità e varietà può sembrare progredita, non è invece il più delle volte che una pietosa e trita *analisi*. Tutte le immense possibilità *artistiche* del cinematografo sono dunque assolutamente intatte.

Il cinematografo è un'arte da sè. Il cinematografo non deve dunque mai copiare il palcoscenico. Il cinematografo, essendo essenzialmente visivo, deve compiere anzitutto l'evoluzione della pittura: distaccarsi dalla realtà, dalla fotografia, dal grazioso e dal solenne. Diventare antigrazioso, deformatore, impressionista, dinamico, parolibero.

OCCORRE LIBERARE IL CINEMATOGRAFO COME MEZZO DI ESPRESSIONE per farne lo strumento ideale di *una nuova arte* immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti. Siamo convinti che solo per mezzo di esso si potrà raggiungere quella *poliespressività* verso la quale tendono tutte le più moderne ricerche artistiche. Il *cinematografo futurista* crea appunto oggi la SINFONIA POLIESPRESSIVA che già un anno fa noi annunciavamo nel nostro manifesto: *Pesi misure e prezzi del genio artistico.* Nel film futurista entreranno come mezzi di espressione gli elementi più svariati: dal brano di vita reale alla chiazza del colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti. Esso sarà insomma pittura, architettura, scultura, parole in libertà, musica di colori, linee e forme, accozzo di oggetti e realtà caotizzata. Offriremo nuove ispirazioni alle ricerche dei pittori i quali ten-

dono a sforzare i limiti del quadro. Metteremo in moto le parole in libertà che rompono i limiti della letteratura marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori e gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale.

I nostri film saranno:

1. — ANALOGIE CINEMATOGRAFATE usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia. Esempio: Se vorremo esprimere lo stato angoscioso di un nostro protagonista invece di descriverlo nelle sue varie fasi di dolore daremo un'equivalente impressione con lo spettacolo di una montagna frastagliata e cavernosa.

I monti, i mari, i boschi, le città; le folle, gli eserciti, le squadre, gli areoplani, saranno spesso le nostre parole formidabilmente espressive: L'UNIVERSO SARÀ IL NOSTRO VOCABOLARIO.

Esempio: Vogliamo dare una sensazione di stramba allegria: rappresentiamo un drappello di seggiole che vola scherzando attorno ad un enorme attaccapanni sinchè si decidono ad attaccarcisi. Vogliamo dare una sensazione di ira: frantumiamo l'iracondo in un turbine di pallottole gialle. Vogliamo dare l'angoscia di un eroe che perdeva la sua fede nel defunto scetticismo neutrale; rappresentiamo l'eroe nell'atto di parlare ispirato ad una moltitudine; facciamo scappare fuori ad un tratto Giovanni Giolitti che gli caccia in bocca a tradimento una ghiotta forchettata di maccheroni affogando la sua alata parola nella salsa di pomodoro.

Coloriremo il dialogo dando velocemente e simultaneamente ogni immagine che attraversi i cervelli dei personaggi. Esempio: rappresentando un uomo che dirà alla sua donna: sei bella come una gazzella, daremo la gazzella. Esempio: Se un personaggio dice: Contemplo il tuo sorriso fresco e luminoso come un viaggiatore contempla dopo lunghe fatiche il mare dall'alto di una montagna, daremo viaggiatore, mare e montagna.

In tal modo i nostri personaggi saranno perfettamente comprensibili come *se parlassero*.

2. — POEMI, DISCORSI E POESIE CINEMATOGRAFATI. Faremo passare tutte le immagini che li compongono sullo schermo.

Esempio: « Canto dell'amore » di Giosuè Carducci:

> « Da le rocche tedesche appollaiate
> sì come falchi a meditar la caccia... »

Daremo le rocche, i falchi in agguato.

> « Da le chiese che al ciel lunghe levando
> marmoree braccia pregano il Signor
> . . . .
> Da i conventi tra i borghi e le cittadi
> cupi sedenti al suon delle campane
> come cucùli tra gli alberi radi
> cantanti noie ed allegrezze strane »

Daremo le chiese che a poco a poco si trasformano in donne imploranti, Iddio che dall'alto si compiace, daremo i conventi, i cucùli, ecc.

Esempio: « Sogno d'estate » di Giosuè Carducci:

> « Tra le battaglie, Omero, nel carme tuo sempre sonanti
> La calda ora mi vinse: chinommisi il capo tra 'l sonno
> In riva di Scamandro, ma il cor mi fuggì su 'l Tirreno »

Daremo Carducci circolante fra il tumulto degli Achei che evita destramente i cavalli in corsa, ossequia Omero, va a bere con Aiace all'osteria dello *Scamandro Rosso* e al terzo bicchiere di vino il cuore di cui si devono vedere i palpiti gli sbotta fuori dalla giacca e vola come un enorme pallone rosso sul golfo di Rapallo. In questo modo noi cinematografiamo i più segreti movimenti del genio.

Ridicolizzeremo così le opere dei poeti passatisti, trasformando col massimo vantaggio del pubblico le poesie più nostalgicamente monotone e piagnucolose in spettacoli violenti, eccitanti ed esilarantissimi.

3. — SIMULTANEITÀ E COMPENETRAZIONI di tempi e di luoghi diversi, CINEMATOGRAFATE. Daremo nello stesso istante-quadro 2 o 3 visioni differenti l'una accanto all'altra.

4. — RICERCHE MUSICALI CINEMATOGRAFATE (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.).

5. — STATI D'ANIMO SCENEGGIATI CINEMATOGRAFATI.

6. — ESERCITAZIONI QUOTIDIANE PER LIBERARSI DALLA LOGICA CINEMATOGRAFATE.

7. — DRAMMI D'OGGETTI CINEMATOGRAFATI (Oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti — Og-

getti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana).

8. — Vetrine d'idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc. cinematografati.

9. — Congressi, flirts, risse e matrimonii di smorfie, di mimiche, ecc., cinematografati. Esempio: un nasone che impone il silenzio a mille dita congressiste scampanellando un orecchio, mentre due baffi carabinieri arrestano un dente.

10. — Ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate.

11. — Drammi di sproporzioni cinematografate (un uomo che avendo sete tira fuori una minuscola cannuccia la quale si allunga ombellicamente fino ad un lago e lo asciuga di colpo).

12. — Drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati.

13. — Equivalenze lineari plastiche, cromatiche, ecc. di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi odori, rumori, cinematografati (daremo con delle linee bianche su nero il ritmo interno e il ritmo fisico d'un marito che scopre sua moglie adultera e insegue l'amante — ritmo dell'anima e ritmo delle gambe).

14. — Parole in libertà in movimento cinematografate (Tavole sinottiche di valori lirici — drammi di lettere umanizzate e animalizzate — drammi ortografici — drammi tipografici — drammi geometrici — sensibilità numerica, ecc.).

Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in libertà + intonarumori + architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista.

Scomponiamo e ricomponiamo così l'universo secondo i nostri meravigliosi capricci, per centuplicare la potenza del genio creatore italiano e il suo predominio assoluto nel mondo.

Telesio Interlandi

Direttore del quotidiano politico « Il Tevere » da lui fondato nel 1924-II, del settimanale letterario « Quadrivio », e della rivista « La difesa della razza ». Autore del dramma « La Croce del Sud » (Rapp. Teatro Argentina di Roma Compagnia Luigi Pirandello, 1927-V) Autore del soggetto cinematografico « Dies Illa » (in « Bianco e Nero » III, 1, 1939-XVII), e di varie pubblicazioni: « Pane bigio », « L'Italiano » Bologna 1927-V; « I nostri amici Inglesi », Cremonese 1935-XIII; « Contra Iudeos », Tumminelli 1938-XVI.

Esiste, può esistere un cinema politico?

La domanda è oziosa e, comunque, mal formulata, perchè bisognerebbe anzitutto chiedersi che cosa si vuole intendere per cinema politico. Dopo le affermazioni sovietiche e quelle italiane e quelle germaniche, nessun dubbio che un cinema politico, cioè d'ispirazione deliberatamente e apertamente politica, esista e possa affermarsi; naturalmente là dove l'ispirazione politica cammini di pari passo con l'ispirazione artistica, cioè con la ispirazione senza aggettivi; dove l'arte non si faccia soffocare dalla necessità politica. Ma è bene chiarire un punto, a mio avviso d'importanza capitale per l'avvenire di questo che conveniamo chiamare cinema politico; cioè che tutto il cinema è oggi politico (meno poche manifestazioni di pura estetica cinematografica, destinate a una diffusione limitata e a soddisfazione di esigenze tecniche da iniziati), politico nel senso più largo e nobile della parola, cioè rispondente a una particolare concezione della vita e del mondo che l'autore del film vuole diffondere fra gli spettatori, allo scopo confessato o sottinteso di guadagnare i loro spiriti al suo modo di sentire; o, quanto meno, a turbarli. Perciò quando noi, specialmente in Italia, mettiamo in opposizione il film politico col film senza qualifiche, e assumiamo tutta l'aria desolata di chi non si nasconde le difficoltà di imporre a una creazione d'arte il cappello politico e di mandarla in giro così conciata, noi erriamo grossolanamente; perchè non facciamo che opporre il cinema alla degenerazione di se stesso, cioè al cinema puro giuoco di immagini e di suoni, fine a se stesso, raffinata (quand'è raffinata) sequenza di ombre e di luci, oppure trasposizione intelligente ma inutile di valori dal luogo ideale per cui furono creati (teatro, musica, romanzo) allo schermo

---

Da: « Chi ha paura del cinema politico? », in « 40° Anniversario della cinematografia». Roma 1934-XII.

luminoso che ha sue proprie leggi, sue proprie necessità, sua propria estetica. Arriverò col dire che — premessa la forza di suggestione del cinema e la sua potenza di diffusione — un film che non sia politico oggi è un film che tradisce il cinema e si condanna alla sterilità.

E qui occorre chiarire quali limiti abbia la qualifica di politico e come sul terreno dell'ispirazione politica possa nascere e sbocciare senza fatica il misterioso fiore dell'arte. Tralasciamo gli ormai classici esempi sovietici, osserviamo la produzione meno indiziabile di sottintesi propagandistici. *Ombre bianche* appartiene forse al repertorio del cinema politico? No, eppure quale condanna più aspra e più efficace fu mai pronunciata, di fronte a un più vasto pubblico, di certi metodi di sfruttamento coloniale, per non dire di tutto un periodo di civiltà che ha tratto le necessarie risorse dal lavoro delle razze di colore? Perchè, ad esempio, il libro di Luc Durtain « Dieux blancs, hommes jaunes », che condanna i metodi coloniali esercitati dalla Francia in Indocina, è opera « politica » e politico non sarebbe il film *Ombre bianche?* La tesi è una, la via percorsa è diversa, il fine — dichiarato o sottinteso — è lo stesso. Dirò di più: che è più politico il film, perchè con la magìa innegabile della sua espressione esercita un'influenza che il libro non ha mai raggiunto, almeno per vastità. Mentre il libro si rivolge all'intelletto attraverso i segni tipografici, il cinema si rivolge al sentimento per via d'immagini luminose, con una terribile potenza di suggestione, moltiplicata dai suoni dal ritmo, dall'implacabile svolgersi del racconto, simulante quasi l'irresistibile fluire della vita stessa. Ogni creatore di film, che non sia un rifacitore di temi altrui o un superficiale arrangiatore di immagini decorative, è un politico; cioè un uomo che cerca di imporre a un pubblico vastissimo, superando le frontiere del linguaggio e quelle della cultura, una sua particolare tesi su determinati eventi; d'oggi o di ieri o previsti per domani, ma eventi la cui interpretazione costituisce un fatto morale più importante degli eventi stessi. Gli americani sono maestri nel fare opera politica in questo senso; vorrei sapere che cosa significhino i loro colossali film del tipo *Intolerance* se non un forse ingenuo ma temibile tentativo di dare una interpretazione americana dei fatti dell'umanità. Se questa non è politica, non so che altro sia; e garantisco che non si tratta del modo di far le elezioni municipali che il cinema politico deve elaborare.

Vorrei a questo punto distinguere, anche per placare alcune anime timorate di produttori, fra cinema politico e cinema di propaganda che è qualche cosa di meno del cinema politico, pur essendo, in determinati

casi, più necessario; è il cinema che apertamente o deliberatamente si fa divulgatore d'una idea, d'una necessità, d'un principio o d'un fatto; può essere opera d'arte, può non esserlo, è cinema di propaganda che ha la sua ragion d'essere come il giornalismo di propaganda, come l'oratoria, come il disegno, la pittura e la scultura al servizio d'una necessità propagandistica. Nessun dubbio che anche facendo della propaganda si possa fare dell'arte. Più alto è il fine che si vuol propagandare, e più è necessario che l'artista si sollevi, per virtù dei suoi mezzi espressivi, verso quella luce e quell'altezza; ivi si comporranno, in perfetta unità, il fine pratico e il fine ideale. Ma si può anche rimaner terra terra, far della buona propaganda e della mediocre arte; è ciò che capita spesso in mille campi, dal cinema alla decorazione, dall'oratoria al teatro. Ma, per quel che riguarda il cinema politico, non è possibile raggiungere separatamente uno degli scopi: fare opera politica efficace e infelice opera artistica; se l'ispirazione politica, cioè morale, è grande, grande sarà la realizzazione artistica; non c'è dubbio, perchè le due ispirazioni sono solidali e la via d'espressione è una. *Indignatio facit versus;* in questo caso è una sofferta coscienza delle necessità umane che suggerisce la visione cinematografica; è la fede che suscita le immagini e il loro ritmo. Tutti i film che io considero politici, da *Ombre bianche* al non ancora proiettato *Figliol prodigo,* nascono da una determinata visione del destino umano, da una adesione o da una rivolta a particolari aspetti della vita. Questo è il cinema politico al quale noi italiani dovremmo tendere; noi italiani in particolar modo perchè, come fascisti, abbiamo un nostro particolare modo di vedere il destino della società umana e ci siamo rivoltati contro talune interpretazioni delle necessità sociali e abbiamo proclamata la santità di alcuni principî ieri rinnegati e combattuti. Noi abbiamo delle verità da rivelare, dei valori da riaffermare, dei principi da difendere, delle menzogne da respingere; il cinema deve tradurre in immagini artistiche questo nostro mondo. Viviamo in un'epoca percorsa da gravi inquietudini, in bilico tra una necessità di quiete e un irresistibile slancio alla azione, tra orientamenti contradditori e ingannevoli. Tutto è in discussione, tutto è materia d'interpretazione. Questi fantasmi che s'agitano senza tregua sui nostri schermi, nella complice penombra, e frugano nel nostro intimo per suscitarvi una risonanza indistinta ma profonda, vogliono lasciare un segno nel costume e nella storia dei popoli; è diritto e dovere di ogni Nazione d'alta statura artistica di contribuire a quest'opera ambiziosa di trasformazione del paesaggio spirituale.

Emilio Cecchi

È il più fine ed elegante dei saggisti italiani ed ha esercitato ed esercita tuttora una notevole influenza sui gruppi giovanili di orientamento, come si dice, *formalistico*. Orientamento a illustrare il quale non mancano di dare interessanti suggestioni gli scrittori che egli predilige e ai quali ha dedicato alcuni dei suoi scritti (Kipling, Stevenson, Chesterton, Melville) i suoi libri di viaggio, e le smaglianti pagine di critica d'arte di cui nessun florilegio della prosa contemporanea potrebbe fare convenientemente a meno.

È stato, durante la gestione Toeplitz, direttore generale della produzione della « Cines » che, sotto di lui ha dato due dei migliori film della produzione italiana: *Gli uomini che mascalzoni!* (di Mario Camerini) e *1860* (di Alessandro Blasetti); a lui si deve anche la realizzazione del film *Acciaio* (soggetto di Luigi Pirandello; regìa di Walter Ruttmann) e una serie di documentari tra i quali vanno ricordati: *Il ventre della città* (Di Cocco), *Assisi* (Blasetti), *I cantieri dell'Adriatico* (Barbaro), *Littoria* (Matarazzo), *Paestum* (Luciani).

Alcuni articoli del Cecchi sono dedicati al cinematografo e tra questi si ricordano: « Buster Keaton » in « Scenario » aprile 1932-X; « Gangsters al cinema » in « Cinema », 1934-XII, e i due su Frank Capra, apparsi sul « Corriere della Sera » a proposito rispettivamente de *La donna del Miracolo* e *Orizzonte perduto*.

Il film a colori

1. — La diffusione del film a colori è subordinata al costo di produzione. E non c'è motivo che prima o poi per nuovi ritrovati, tale costo non possa essere contenuto. Ma la diffusione non proverebbe l'intrinseca superiorità dell'altro film. Il pubblico non segue rigorosi criteri di qualità; nè si potrebbe pretendere.

2. — Il cinema non è un'arte in senso assoluto (pittura, poesia, etc.), ma in senso mediato (coreografia, danza, etc.). Ma a tutte le arti, indistintamente, meglio della sovrabbondanza giova la limitatezza e la schiettezza dei mezzi espressivi. Con tanti sviluppi nella scenotecnica, nella fotografia, nel sonoro, non si sono ottenuti film, da un vero punto di vista cinematografico, paragonabili al *Circo* a *Come vinsi*

Da: « Lo Schermo », Roma, marzo 1936.

la guerra, e ad altri *classici*. Nella moltiplicazione dei mezzi, si perdono d'occhio i reali problemi di un'arte. Ci si illude di produrre del cinema e invece si divaga nel teatro, nella commedia musicale, etc. Così, in parte avverrà pei colori.

Ciò non significa che dal colore non possano derivare effetti convincenti. Tanto più che il colore non sovvertirà la base del risalto luminoso e chiaroscurale. Si osservi che, non sempre, in pittura i grandi maestri del movimento furono grandi coloristi, o meglio: coloristi vivaci. I maggiori: Leonardo, Rembrandt, Degas, preferiscono addirittura colorazioni basse, quasi monocrome. (Per ragioni troppo lunghe a specificare, i cartoni animati, squillanti nel colore come miniature preziose, non dimostrano niente in contrario a questo).

3. — Se un direttore artistico guarderà Giotto, Caravaggio, Manet per capire come componevano e illuminavano una scena, come legavano certe azioni e tagliavano il paesaggio: non gli farà male di certo. Si tratterà d'utilissimi esercizi mentali. Il guaio sarebbe se, dalle pinacoteche si trasportassero materialmente nel film presuntuosi imparaticci, preziosismi, estetismi, fiorellini letterari. Parti di *Capriccio Spagnuolo* sono un bell'esempio di *pastiche* pittorico. Ma in mano d'altri che Sternberg, il metodo riuscirebbe micidiale.

Sebastiano Arturo Luciani

È tra i primissimi che abbia riconosciuto il cinematografo come arte e che abbia portato chiarimenti e precisazioni estetiche al riguardo. I suoi primi scritti sull'arte del film apparvero nel « Tempo » e nel « Corriere Italiano » e furono rielaborati nei volumi: « Verso una nuova arte: il cinematografo » (Roma, 1912), e nel più organico e più maturo: « L'antiteatro - il cinematografo come arte » che contiene anche una sceneggiatura completa de *Il cappello a tre punte* di Alarcon che fu posteriormente filmato da Mario Camerini coi De Filippo.

Detto autore di studi musicali (cfr. « La rinascita del dramma » Roma 1925-III « Orpheus », in coll. con Ottorino Respighi, Firenze, 1925-III « Mille anni di musica »; Milano, 1935-XIII ha in numerosi saggi e conferenze illustrato il suo concetto relativo a la funzione della musica nel film (cfr. « La musica nel film » in « Bianco e Nero » I, 1937-XV, n. 6).

Il maggior merito di S. A. Luciani e il suo più vivo contributo all'estetica del film, oltre alla prontezza del suo interessamento alla nuova arte, è il vigore con cui l'ha distinta dal teatro; la concezione estetica del Luciani ha una sua organicità, ma sembra non aver in tutto superato i caratteristici scogli del problema e, in particolare, quello della fusione delle diverse arti nel film. Nei rapporti immagine-suono egli fa la parte del leone alla musica alla quale subordina l'elemento visivo; cosa che se mai può esser ammessa come caso particolarissimo di speciali sottogeneri di film.

S. A. Luciani è stato nel 1920-21 direttore della « Triumphalis film » di Roma, nel 1934-XII direttore dell'Ufficio soggetti della « Cines » ed ha realizzato un documentario su *Paestum*, commentato da musiche antiche.

Il brano che segue è un capitolo da « L'Antiteatro ».

Che cosa è il cinematografo

Non è necessario spendere molte parole per mettere in evidenza l'importanza del cinematografo, importanza che secondo il Brisson (e l'espressione non è esagerata) è pari a quella della stampa. Il potere di diffusione della immagine in movimento è anche più grande, non avendo essa alcun ostacolo o limitazione, come la stampa, nella comprensione di una lingua o nell'analfabetismo. Non vi sono insomma per il cinematografo, come per la stampa, barriere di nazioni, di razze

---

Da: « L'Antiteatro - Il cinematografo come arte ».

o di caste. Il cinema perciò come mezzo di propaganda o di educazione ha un valore enorme, di cui solo pochi governi si sono resi conto finora. « Ceci tuera cela » dice Claudio Frollo in « Notre Dame » di V. Hugo, alludendo al libro, la cui influenza, inventatasi la stampa, soverchia quella sociale dell'architettura e quella educativa dell'immagine scolpita o dipinta. La stessa cosa bisogna dire ora del cinematografo, la cui influenza soverchia ormai quella del libro e dello stesso giornale.

* * *

Per molti il valore del cinema non è che istruttivo o educativo. Il cinema si deve limitare a riprodurre scene della vita reale, paesaggi, costumi, ecc. Nessuno contesta questa importanza documentaria del cinematografo. Ricordiamo anzi di aver visto un film intitolato *Nanouk*, preso nelle regioni polari, la cui bellezza plastica e il cui interesse non erano inferiori a quelli che può avere il più bel film d'invenzione. Dobbiamo soggiungere tuttavia che l'interesse di questo film era costituito, oltre che dal paesaggio, dal pescatore lappone Nanouk e dalla sua famiglia; che, in altri termini, l'unità estetica della proiezione era data dalla presenza continua di questa famiglia, la quale costituiva il centro dei quadri bellissimi che si vedevano proiettati. Per una singolare coincidenza insomma questo film documentario era quasi un'opera d'arte; era quel che è uno studio dal vero ed un quadro vero e proprio. In questo carattere artistico il suo successo. Noi dunque, pur riconoscendo tutta la dovuta importanza al cinematografo documentario, non rivolgeremo la nostra attenzione che a quello artistico, che per noi è il più interessante.

Ma, sebbene il cinematografo abbia prodotto dei lavori che sono all'altezza dei migliori romanzi e delle migliori produzioni drammatiche, c'è ancora chi discute se sia o non sia arte.

Una delle più frequenti osservazioni che accade di sentire quando si parla di cinematografo artistico è questa: come può la fotografia, mezzo meccanico di riproduzione della realtà, essere arte, quando l'arte è trasfigurazione?

Per rispondere a questa obbiezione noi osserveremo che, (a parte il fatto che la fotografia, come accade particolarmente nel cinema, può trasfigurare talmente la realtà per mezzo della luce artificiale, da raggiungere una data e voluta espressione artistica) non bisogna confondere il mezzo di *espressione* col mezzo di *riproduzione*. Ora prescin-

dendo dal fatto che l'essenza del cinematografo è all'infuori della proiezione, nella *successione* cioè dei vàri quadri drammatici, che, integrandosi, nel tempo e nella memoria dello spettatore, realizzano una specie di divisionismo ideale, quel che importa stabilire è che i mezzi di espressione sono gli attori e le scene, nella stessa maniera che nella riproduzione grammofonica i mezzi di espressione sono le voci dei cantanti e degli strumenti.

Quello che è strano è che le stesse persone che non trovano difficoltà a considerare arte il teatro, in cui vi è una contaminazione di elementi ideali (la creazione poetica) con elementi materiali (gli attori e le scene) esitino a considerare arte il cinema, in cui accade invece che questi stessi elementi si identifichino, come nella musica, col contenuto e appaiano trasfigurati dal taglio scenico e dalla luce artificiale.

Il pregiudizio più dannoso è tuttavia quello di chi si ostina a considerare il cinema come un teatro muto o come una pantomima riprodotta cinematograficamente. L'assenza della parola costituisce invece una delle caratteristiche essenziali del cinema. Non solo perchè esso è costituito prevalentemente da scene in cui la parola è inutile o non esiste, ma perchè l'assenza della parola fa convergere l'attenzione dello spettatore tutta su gli elementi visivi. È per mezzo del cinematografo che si è scoperta la bellezza dei movimenti e del volto umano, appena intravista dagli antichi. Tutti i tentativi fatti per accoppiare al cinematografo la parola possono quindi essere interessanti, ma non hanno alcuna importanza estetica e non possono mutare l'essenza della proiezione, la cui vaghezza espressiva, che non esclude l'intensità, è pari a quella della musica senza parole.

La terza deficienza per gli avversari del cinematografo è nell'assenza del colore.

Anche questa assenza è caratteristica. L'arte del bianco e nero non è certo inferiore alla pittura. Senza dire che se anche si riuscisse ad ottenere la fotografia colorata, il colore toglierebbe la bellezza espressiva del chiaroscuro, per cui soltanto è possibile di ottenere al cinematografo effetti caratteristici di prospettiva e di rilievo.

Concludendo, queste pretese deficienze del cinematografo noi crediamo invece che siano le sue caratteristiche essenziali. Sulle quali bisogna cercare di costituire quello che non è stato finora che parzialmente: un'estetica vera e propria.

CHE COSA È IL FILM

Per molta parte del grosso pubblico, e purtroppo anche per qualche scrittore di scenari, il film, nome dato per estensione allo spettacolo cinematografico, non è che un racconto illustrato per mezzo di immagini. Tra un romanzo illustrato da un disegnatore e un film non vi sarebbe in fondo altra differenza che nel numero delle immagini e nel fatto che esse sono in movimento.

Questo l'errore gravissimo, e non ancora scomparso completamente, per il fatto che molti soggetti sono stati tratti da romanzi, in cui spesso cose più importanti del racconto sono le riflessioni psicologiche, che nella proiezione cinematografica diventano titoli o didascalie. Il cinema è invece, e non deve essere altro, che una rappresentazione, un racconto fatto quasi completamente per via di immagini, nel quale non bisogna dire mai con parole quello che si può far capire con gesti o azioni. Così, quando Charlot nella *Febbre dell'Oro*, raccoglie il ritratto della canzonettista di cui è pazzamente innamorato, e accortosi di essere osservato, finge l'indifferenza e reprime la gioia che lo invade, mostra, più che non farebbero tutte le espressioni verbali possibili, la profondità e l'intensità del suo sentimento.

Non che i titoli, come crede qualcuno, siano inutili ed in un film ideale debbano essere tutti soppressi. Molti hanno un valore per così dire tipografico. Servono come i titoli o i sottotitoli de' capitoli di un libro a dividere i gruppi di scene o a segnare delle pause nella proiezione. Altri, consistenti in battute di dialogo, illuminano delle situazioni drammatiche che resterebbero oscure ed angosciose come in certe pantomime musicali. Devono tuttavia questi titoli essere essenziali e imperiosamente richiesti dalla situazione.

Un'altra particolarità del film è la successione cronologica degli avvenimenti. Nel poema o nel romanzo, dall'*Odissea* in poi, è caratteristico l'« antefatto », vale a dire il racconto degli avvenimenti che precedono ciò che forma la favola del romanzo propriamente detto.

Ora questo antefatto, che intercalato nell'azione principale e contenuto spesso in qualche pagina, non turba l'economia del romanzo, restando sempre in secondo piano, rappresentato, per il fatto che tutto ciò che si vede diventa presente, turba l'economia generale del film.

La successione cronologica degli avvenimenti, che non è sembrata cosa importante agli scrittori di film europei, i quali ci hanno afflitto

di *dissolvenze* (visioni del passato intercalate nell'azione principale) è stata subito capita dagli Americani, liberi da pregiudizi letterari. I quali hanno nella loro organizzazione il *continuity-writer*, vale a dire colui che, dopo aver letto il romanzo che dev'essere ridotto a film, rimette al direttore uno scenario in cui la trama si svolge secondo l'ordine di idee logico e cronologico. Perchè il cinema, se gode rispetto al teatro di una sconfinata libertà di luogo e di azione, deve sottostare invece non ad una « unità », ma « continuità » di tempo.

Da quanto si è detto si capisce come non tutti i romanzi si prestino ad essere riprodotti in film, a meno di non subire delle trasformazioni radicali. Una riprova di questa necessità è nei due film tratti dal romanzo « I Tre Moschettieri » di A. Dumas. Nel primo, in cinque serie, sceneggiato dal francese Diamant-Berger, la trama del romanzo è seguita fedelmente in tutti i suoi episodi, nell'altro è trattata liberamente. Orbene quest'ultimo film non solo è più cinematografico del primo, ma è più vicino allo spirito cavalleresco che anima il romanzo originale.

Rilevate le divergenze tra il film e il romanzo, occorre rilevare quelle fra il teatro e il cinema, poichè sulla tecnica teatrale il cinematografo ha cominciato a modellarsi ai suoi inizi.

Il teatro, generato come è dalla lirica, è verbale e statico, e tende al movimento esteriore, il che costituisce la teatralità. Le tragedie di Eschilo sono delle tragedie immobili, in cui cioè l'azione materiale accade al di fuori della scena, e in cui la rappresentazione stessa è un elemento secondario rispetto alla musica e alla poesia. Il cinema è visivo e dinamico e tende col movimento esteriore a costituire una specie di lirismo interiore, lirismo che si traduce spesso nelle battute di dialogo o sulle didascalie.

Sono, come si vede, due arti essenzialmente opposte, di cui l'una va dall'interno all'esterno, l'altra dall'esterno all'interno, e in cui il punto di contatto, vale a dire la rappresentazione scenica, è puramente illusorio.

Perchè il cinema non tanto si vale di una successione rapida di scene, rapidità che è potenziale nel teatro di Shakespeare e che sotto l'influenza del cinema si è ottenuta in qualche teatro, quanto di una successione di *particolari* dello stesso quadro ingranditi, e in tal modo segnati alla attenzione dello spettatore, mediante quel procedimento che se non è stato inventato è stato messo largamente in pratica e sfruttato psicologicamente dal direttore di scena americano David Griffith,

ed è detto *primo piano*. Si può dire anzi che la tecnica cinematografica è nata il giorno che è stato inventato il *primo piano*. Per mezzo di esso il direttore di scena sottopone all'attenzione dello spettatore (e in questo è l'opera personale di creazione) la parte che crede letteralmente mettere in luce di una data scena, di una data azione, illuminandola come con una lanterna cieca.

Oltre al *primo piano*, che è la principale caratteristica della tecnica cinematografica, si debbono considerare tuttavia altri procedimenti caratteristici.

La *chiusura o apertura ad iride* fa sì che una scena appaia gradatamente, allargandosi il campo dal centro alla periferia, o scompaia, restringendosi il campo in modo contrario. Ciò può servire a chiudere come in una parentesi un gruppo di scene o anche a concentrare l'attenzione dello spettatore sulla parte centrale del quadro.

Il cosidetto *fondu* o dissolvenza, vale a dire l'annebbiamento graduale della visione, serve o a chiudere una scena o a legare una scena a quella seguente senza alcuna transizione.

Il *flou*, vale a dire la sfocatura delle immagini, è adoperato per rendere sensazioni vaghe o angosciose o anche per dei paesaggi notturni in cui l'assenza di luce rende vaghi i contorni. Di questo procedimento si è valso con un grande effetto drammatico il Griffith nel *Giglio Infranto*.

Un procedimento analogo è la *deformazione*, ottenuta per mezzo di specchi, concavi o convessi, utilizzata dal direttore di scena Marcel Lherbier nel film *L'Eldorado* e, prima che dal Lherbier, presentita e realizzata nel 1913 da A. G. Bragaglia nelle sue impressioni fotodinamiche.

La *sovrimpressione*, come dice la parola, è l'impressione di una immagine su di un quadro già impressionato, effetto che si ottiene fotografando la seconda immagine su di un fondo nero, in modo che essa sola diventi visibile e come fosforescente nel campo della scena impressionata. Questo procedimento serve ad ottenere le visioni fantasmagoriche ed è stato sfruttato in tutta la sua portata nel film svedese intitolato *La carretta fantasma*, in cui una carretta fantasma si vede compiere un viaggio attraverso scene e paesaggi reali.

Oltre questi procedimenti normali vi sono poi gli innumerevoli trucchi. I più comuni sono ottenuti con l'impiego di maschere, che permettono di impressionare sullo stesso campo due azioni differenti, o un elemento reale ed uno artificiale. Con questo procedimento si è otte-

nuto per esempio nel famoso film *I dieci Comandamenti* la separazione delle acque del Mar Rosso e il passaggio degli Israeliti sul fondo del mare. Il mare, che è realmente visibile nel fondo, dà un singolare effetto di verità alla scena « girata » nel teatro di posa, nella quale scena l'effetto delle acque che si ritirano è realizzato proiettando in senso inverso il quadro in cui le onde invadono il passaggio che devono attraversare gli Ebrei.

Come si vede, è possibile realizzare facilmente sullo schermo non solo la materia del più libero e ardito poema drammatico, ma le tendenze più avanzate della pittura contemporanea: il dinamismo plastico e la compenetrazione dei piani della pittura futurista. Anche perchè accade che mentre a teatro le cose più ideali si materializzano, sullo schermo le cose più materiali si spiritualizzano.

* * *

Ma quando si sono messi in luce tutti gli elementi della tecnica cinematografica, non si è accennato ad un elemento ordinatore, il quale è il ritmo: un ritmo tuttavia « sui generis » che si svolge nel tempo e nello spazio e che per questo potremmo chiamare visivo.

La rapidità della rappresentazione è costituita non dai movimenti più o meno rapidi degli attori, ma dalla *durata* maggiore o minore delle inquadrature sullo schermo. Più le inquadrature si alternano frequentemente, più rapida sembra che proceda l'azione. Più i particolari si succedono frequenti, più concitata diventa la scena. Infine più una inquadratura torna sullo schermo, più essa diventa importante, come diventa importante un motivo musicale ripreso più frequentemente in una composizione orchestrale.

Ma l'analogia con la musica è in qualche cosa di più preciso. Uno scenario deve avere una durata presumibilmente uguale fra le parti, non diversa da quella che si osserva fra i diversi *tempi* di una sinfonia. Un dramma può avere un ultimo atto brevissimo rispetto agli altri e la proporzione è mantenuta dagli elementi ideali, che possono essere per compenso più importanti che negli altri. Un'ultima parte di un film, quale essa sia, non può avere per ragioni di euritmia una lunghezza notevolmente superiore a quella delle altre parti, senza generare nello spettatore un senso di squilibrio.

Alberto Consiglio

Giornalista e scrittore napoletano. Autore di due volumi sul cinematografo e di vari articoli, alcuni dei quali scritti in collaborazione col torinese Giacomo De Benedetti. Cfr. « Introduzione ad una estetica del cinema ed altri saggi ». (Napoli, 1932-X), « Cinema arte e linguaggio » (Milano, 1935-XIII), vedi anche nella rivista « Cinema » passim, e in « La rôle intellectuel du cinema » (Paris, 1937).

Consiglio, come altri, non è riuscito a intendere la vanità della ricerca dell'*unico autore* del film, pseudo-problema derivato dalla mancata soluzione del problema delle diverse tecniche artistiche che si compediano nella nuova arte.

Cinema come arte pura

La materia espressiva del cinema. Composizione eterogenea di essa. Ricerca dell'autore. Uno o molti? Lo spirito artistico sceglie liberamente la sua materia. Essenza individualistica dell'arte.

Abbiamo chiarito nelle pagine precedenti, i seguenti concetti: spettacolo teatrale, come arte precaria e minore, nei confronti del teatro scritto; spettacolo cinematografico, come superamento dello spettacolo cinematografico, come arte pura fornita dei caratteri tipici di unità e di durabilità.

Messe da parte le contingenze che hanno guidato la prima fase del nostro ragionamento, possiamo ora concentrare la nostra attenzione nell'intimo del problema estetico del cinema. Ma, prima di riproporne i termini, citeremo a mo' d'aneddoto, un documento quasi sentimentale, una implicita definizione del cinema letta dal drammaturgo francese Denis Amiel in un recente convegno internazionale: *Nous touchons* — egli dice — *au problème le plus angoissant: évolution de la société de la vie, des moeurs, regression de la vie vers la matière. Malgré tous les perfectionnements purement matériels de la vie, l'ensem-*

Da: « Cinema arte e linguaggio », Hoepli, Ed. Milano 1935-XIII.

ble de la société semble regresser vers la naïveté de l'enfance. L'enfant commence par regarder des images sans le moindre texte, plus tard il prend intérêt à un texte illustré par des images, et il aborde enfin le livre sans images, se fabriquant lui-même, et mieux que ne saurait le faire le meilleur imagier, les représentations visuelles de ses lectures. Le monde des spectateurs en est encore — ou plutôt en est revenu — aux images. Si vuole alludere, naturalmente, alle folle del cinema. Tesi vivace ed elegante che s'inscrive in un buon posto in quella serie, ormai molto lunga, di scritture francesi, nelle quali si definisce la crisi, o le crisi del dopoguerra, nei modi più strani e brillanti, preoccupandosi, gli autori, più della originalità e della eleganza della tesi, che della loro reale aderenza ai problemi della vita contemporanea. Infatti, il capovolgimento e lo svisceramento di questa che abbiamo citata, è da farsi in poche parole. Denis Amiel, in realtà, crede di parlar di cinema, e non tratta che di figure e di immagini. La differenza che corre tra lo squillo di una trombetta di latta e una sinfonia. Egli osserva giustamente che, ad un certo punto, il fanciullo non ha più bisogno delle figure, perchè sa farsele nel proprio intimo, meglio di qualunque illustratore. Benissimo. Ora, il cinema è, appunto, pervenuto a questo: alla fedele immagine della vita in forma d'arte. E tale, che lo spettatore non ha più bisogno di leggere uno scritto, una didascalia, o di sentire un dialogo: se lo fa da sè, nel proprio intimo, meglio d'un qualunque scrittore. Potrebbe Amiel sostenere che le immagini della vita bastino ad uno spettatore? Lo sforzo che necessariamente compie costui per crearsi, interiormente, una dialettica, è l'equivalente dello sforzo che gli richiede il libro, per creare, cioè, un mondo di immagini.

Questa citazione ha qui il suo posto, perchè opportunamente apre la via alla seconda parte del problema del cinema. Abbiamo seguito, nei capitoli precedenti, le modalità esteriori della costruzione di un film, e attraverso questo complicato processo, abbiamo raggiunto i caratteri oggettivi dell'opera d'arte. Ma ora ci si può logicamente, domandare: qual processo ideale presiede alla nascita dell'opera cinematografica? Essa — per molti versi — sembra avere una natura tale da sconvolgere *ab imis* le idee che si avevano sull'arte.

Infatti, è possibile che un'opera d'arte possa risultare dall'unione di materie così disparate? Per quanto distinzioni meramente empiriche, la letteratura, la pittura, la scultura, la musica, l'architettura, la danza, paiono nate con l'uomo, con la civiltà umana. E son fatte di materie che, per la loro istessa natura, si piegano docilmente alle esi-

genze dello spirito. È possibile dunque che le eterogenee materie di un film cedano, duttili e pieghevoli, a tutte le esigenze dello spirito poetico?

Non è più prudente sospettare, in attesa di migliori documenti, che i dieci o venti film ritenuti capolavori, esercitino sul nostro spirito una nuova efficacia estremamente provvisoria e contingente?

Infatti, come possiamo sostenere che un'opera cinematografica abbia raggiunto la unità e la durabilità, quando non si riesce ancora a concepire, per via di logica, la fusione dell'arte dell'attore e di quella dell'operatore, e quando la vita media di una pellicola è di pochi anni? Si obbietterà che dall'originale negativo è possibile ricavare molte copie; ma anche il negativo ha una limitatissima durata. Ora, l'arte è fatta di materia che sfida i secoli a decine.

E non basta. La musica, la pittura, l'architettura, la letteratura, la scultura, esercitano la loro efficacia direttamente su di un senso. E, sebbene le loro opere siano dei mondi, dei cosmi indipendenti, ognuna è tramite tra un uomo e un poeta. Ora, un'opera cinematografica non pare che eserciti anche questa funzione: per quanti sforzi faccia, lo spettatore, non riesce mai a raffigurarsi, idealmente, la figura dell'« autore ». E la minuta disamina delle modalità tecniche, nei capitoli precedenti, non riesce a superare due realtà dalle quali — siano quante si vogliano le persone collaboratrici elencate dai manifesti — l'attenzione del grosso pubblico è attirata: l'arte dell'attore e l'arte dell'operatore. Cioè, dalla umanità e dalla passione con la quale i protagonisti vivono la loro parte, e dalla bellezza della fotografia. E, tuttavia, si sente che, o considerate indipendentemente o avvicinandole, queste due arti non bastano a informarci esaurientemente della vera natura d'un film e della sua forza. Esse risolverebbero la nuova espressione in un succedaneo, in un equivalente della mimica e della recitazione o in una varietà della fotografia.

Insomma, riassumendo, le obbiezioni si stringono in queste domande: l'autore è uno o son molti? Se è uno, quale è, e come esplica la sua poesia e perchè la sua personalità non ha un risalto immediato e autoritario come nelle altre arti? E quali sono, poi, le funzioni degli altri artisti, che hanno, invece, nel film, una partecipazione materiale tanto più appariscente? Se son molti, come si realizza la fusione? Ora, non si può pensare, per analogia, alla collaborazione del musicista, del librettista, dei cantanti e del direttore d'orchestra nel melodramma, perchè questo non è unità d'arte pura che nella sola musica scritta. Il resto, quando si « approssima » all'unità, ha seguito le istesse vie dello spet-

tacolo drammatico. Nè si può pensare, come termine di confronto, a quegli affreschi del Rinascimento, ai quali ponevan mano più pittori, o a quei drammi dell'Ottocento, composti da due scrittori legati da durabile alleanza letteraria. Nel primo caso, infatti, l'affresco rivela, nei particolari, un approssimativo accostamento di varie personalità indipendenti, o riafferma la mano di un maestro, che ha visibilmente e autoritariamente condotto le timide mani degli scolari; nel secondo caso, poi, non c'è opera di duplice autore che abbia raggiunto un successo veramente durabile, e che la critica abbia illuminato come una pura opera d'arte: poche « ditte » si ricordano, e su di un piano di mediocrità: I Grimm, gli Alvarez-Quintero, i Goncourt, i Tharaud. E nell'uno e nell'altro caso si tratta di seguaci della medesima arte; quindi, si ha sempre motivo di sospettare che uno dei due, o tutti eccetto uno, abbiano esercitato nei confronti di un solo vero poeta, la funzione di succubi; e gli altri, o quella di puri collaboratori materiali, o quella, più naturale, di critici, che non può mai confondersi in quella creativa del poeta.

Da questa serie di domande — alle quali si può dare una risposta ovvia — scaturiscono due tendenze principali. Una, più culturale ed accorta, nega, malgrado l'efficacia esercitata dal cinema, che la nuova espressione possa essere sistemata sul piano delle altre arti, e propende a riesaminarla su di un piano inferiore; l'altra più giovanile ed avventata, proclama che il cinema sconvolge dalle fondamenta la vecchia estetica. Questa seconda tendenza confonde visibilmente la retorica con la estetica, e sostiene che il cinema sia l'arte del nostro tempo, un'arte di collaborazione e di collettività, che sarebbe la più pura ed autoritaria espressione d'un secolo nel quale le grandi masse organizzate tendono a prendere un definitivo sopravvento sulla società libera e atomica degli individui. Un'arte, cioè, collettivista, che si opporrebbe vittoriosamente ad un'arte individualista.

Ad un'attenta ed approfondita riflessione, la novità della materia usata dalla nuova arte, non deve sorprendere, nè deve determinare dubbi sulla natura ed elevatezza dell'arte istessa. In primo luogo, se l'attività artistica è libera, come libero è lo spirito che la produce — e, in conseguenza, insofferente d'ogni vincolo — non può certo esser limitata dalla natura della materia bruta. Anche la retorica, in senso di praticità e di esteriorità, è una materia. Quindi, il superamento dell'autorità di questa, è implicitamente il superamento dell'autorità di quella.

È puerile stabilire *a priori* che non si possa fare arte se non con certe date materie. Si tenderebbe a stabilire, così, che il sentimento non può assumere forma d'arte che in certi elementi. Non appaiono impliciti, dei limiti di questa sorta, nell'antica o ormai ovvia definizione, che l'arte sia il sentimento concretato in forma durabile ed unitaria. Sentimento inteso come stato d'animo primordiale dell'uomo, nel quale, allo stato originale ed ardente di ispirazione, si ritrovano tutte le sue facoltà.

Come poi l'uomo realizzi questa forma, noi sappiamo pei secoli precedenti — ed una storia della tecnica artistica è ancora da farsi — ma non possiamo prevedere per il futuro. I fatti attuali e concreti ci pongono innanzi una opera composta di celluloide, di fotografia, di macchine di proiezione, di attori, di scene, di paesaggi, d'azione, di tutto, insomma, ciò che anima la vita sociale. E di tante materie eterogenee è stata operata già molte volte una sintesi che esercita largamente sugli uomini — come abbiamo dimostrato — la istessa caratteristica efficacia delle unità artistiche.

Nel « Brave New World », Aldous Huxley immagina un'arte dei millenni futuri fatta di sensazioni odorose e tattili. È uno scherzo. Anzi, è una satira. Ma, vi si dimostra che anche lo scrittore inglese intuisce la imprevedibilità della materia nell'arte dei millenni futuri. Non possiamo prevederla, per solo fatto che dovremmo, ad un tempo, concepire la possibilità di domarla e di piegarla alle esigenze dello spirito. Ma, ugualmente, non possiamo nemmeno escludere che la attività artistica, nei secoli futuri, possa domare nuove e inimmaginabili materie. È certo, solamente, che la necessità dell'attività artistica è immanente e che non si saprebbe immaginare una civiltà priva d'un'arte originale e aderente, anche per la sua forma bruta, alle attività dominanti della sua vita.

Anche la definizione dell'arte, che abbiamo enunciata poc'anzi come ovvia, ha bisogno di una breve chiarificazione: dal concetto del libero arbitrio del poeta sulla materia, si potrebbe cavare qualche obbiezione da opporre proprio alla definizione fondamentale dell'arte. La quale, infatti, è data, oggi, da parecchi, come superata. La ritengono superata, per esempio, coloro i quali sostengono che l'arte sia un momento mistico. Ve ne sono altri i quali sostengono che l'arte moderna, l'arte attuale, sia tutta nei problemi della tecnica. Altri hanno sostenuto e sostengono, tuttavia, che l'arte sia tale in quanto enunciatrice e divulgatrice, in forma artistica, dei problemi del pensiero. Altri affermano

che l'arte abbia sopratutto una origine e una funzione civili, e, quindi, non possa non riflettere i problemi sociali. E tra costoro, una tendenza, che guarda più specificamente al cinema, sostiene che l'arte veramente moderna sia espressione delle masse organizzate, del collettivismo.

La persuasione che una qualunque di queste definizioni possa aver superato e detronizzato la vecchia definizione idealistica e intuizionistica dell'arte, nasce da un duplice equivoco. Il primo, consiste nel ritenere che l'estetica idealistica riduca l'arte alle effusioni del sentimento e neghi ogni partecipazione alla tecnica, anzi, riconoscendo l'arte vera proprio in quelle opere ove la tecnica è deficiente. L'altro equivoco, consiste nel ritener l'estetica, cosiddetta del sentimento, come una retorica meramente temporale, aderente ad una civiltà borghese, che bisogna, per necessità di rivoluzione sociale, superare con una retorica più attuale e aderente allo spirito moderno.

In realtà, l'arte è sentimento, ma non effusione, non « sentimentalismo ». Sentimento, nel senso di fase precedente all'attività strettamente cogitativa. Stato d'animo integrale, nel quale l'uomo sente la piena coscienza di contenere un mondo, un cosmo; la piena coscienza della sua assoluta libertà e della sua forza creativa. Egli obbedisce, nel momento artistico, alla interiore, irresistibile necessità di creare una opera che sia immagine concreta e durabile del suo mondo. In questa fase primordiale dello spirito, tutte le attività sono allo stato di fusione, di unità inseparabili. E, quindi, l'opera del poeta risulta anche propagatrice dei problemi filosofici, perchè non v'è uomo senziente che non avverta in sè, magari allo stato di nebulosa, la necessità di filosofare; anche mistica, perchè ogni poeta ha il suo dio; anche attuale, perchè nessun uomo può sentire, se non vive pienamente, e nessuno vive pienamente, se non partecipa alla vita del proprio tempo. (Partecipazione che, naturalmente, può manifestarsi sia col consenso, sia con la reazione). E questa opera poliedrica, unitaria, è necessariamente un'opera di perfetta tecnica: se non fosse tale, non potrebbe essere concreta.

Dunque, se l'opera d'arte è forma concreta di un sentimento, essa è strettamente, indissolubilmente legata al tempo nel quale è prodotta. Nessun'opera d'arte, in nessun tempo, potrà essere veramente artistica, se non sia spiritualmente completa e se non sia attuale: l'« Amleto » è l'espressione del travaglio filosofico del Seicento, l'opera di Racine del secolo razionalista, l'opera di Stendhal del travaglio sociale del primo romanticismo. Nata come attuale, l'opera resta attuale. Infatti, data come acquistata la fisionomia collettivista del nostro tempo, poichè il

collettivismo è solo il superamento dell'individualismo non dell'individuo — che non è superabile — il problema filosofico dell'« Amleto », quello razionalista di Racine, quello romantico di Stendhal, troveranno sempre una nuova eco nel cuore dell'uomo. Ogni uomo sensibile rifà, nel corso della sua vita, le esperienze attraverso le quali è passata la filosofia; ogni uomo ritrova nel suo passato: il momento mistico, il momento razionalista, il momento individualista.

In conclusione, è ovvio che certe opere palesino un colorito filosofico preponderante sugli altri aspetti, in un periodo denso di speculazione; che certe altre abbiano un aspetto sociale più saliente, in un periodo di grandi sommovimenti politici, e via dicendo. Questa attualità è la misura dell'aderenza del sentimento del poeta al proprio tempo. Questo concetto non autorizza, però, a risolvere tutta l'arte nell'aspetto più appariscente, e a costruire su di esso una nuova retorica. Nè a sostenere che un'opera d'arte moderna non possa che risolversi in un trattato filosofico, o in una pura costruzione tecnica, o in un inno, o in un manifesto di propaganda politica, o in un piano di rigenerazione sociale.

Ora, la eccezionale attività della materia elaborata dal cinema, risponde pienamente alla esigenza di attualità dell'opera artistica e, ad un tempo, rientra perfettamente nella sfera della estetica idealista. Che il poeta abbia domato con le sue mani delle materie, che in parte son già delle elaborazioni artistiche, e in parte son prodotti dell'industria e delle esperienze meccaniche, chimiche, ottiche, elettriche, e sia riuscito a fonderle in una indissolubile unità, è fenomeno caratteristico di un secolo tipicamente industriale, di una civiltà che si fonda saldamente sullo sviluppo delle macchine e delle scienze sperimentali.

Del resto, questa ricerca di materiali non è così strana e nuova come sembra, nè è nuova la evoluzione d'una materia dallo stadio di mera utilità pratica ad una fase pienamente artistica. Si rifletta brevemente sulle origini della grande scultura egizia. L'arte di questo grande popolo nasceva esclusivamente da una necessità religiosa: gli Egiziani credevano ad una vita di oltretomba, di rango inferiore, precedente ad una futura, completa reincarnazione. Ma non ritenevano possibile la resurrezione, se non si fosse conservata, in una qualunque forma, la « somiglianza » con la persona viva. E, quanto più l'immagine fosse aderente alla realtà, tanto più la novella vita sarebbe stata piena e felice. Quindi, la preoccupazione dei grandi personaggi, in vita, era di prepararsi un sepolcro che avesse resistito agli uomini rapaci e agli ele-

menti, per millenni e millenni. Provvedevano che nelle tombe, insieme alla loro mummia, si fossero conservati numerosi ritratti, scolpiti o dipinti, ove fossero narrati figurativamente i fasti del loro regno o del loro sacerdozio; che in immagini, ugualmente precise, fossero radunati, intorno al loro sarcofago, tutti i personaggi e i serventi della loro corte, in modo che potessero, un giorno, risorgere con le stesse funzioni. Da questa necessità pratica nacque lo straordinario verismo della scultura egizia. Arte che nemmeno in Grecia, nemmeno nel Rinascimento, nemmeno nell'Ottocento, ha raggiunto opere di più elevato e potente realismo.

In confronto di questa grande arte, la scultura ellenica rappresenta più la reazione classica ad un romanticismo. Che era, intanto, in Egitto, la letteratura, se non un timido ed inesperto aiuto della memoria? Che era la musica? Che era la pittura murale, se non un surrogato della letteratura? In tutte queste attività è il bisogno pratico che elabora una materia dura, resistente, ribelle allo sforzo di centinaia e centinaia di generazioni. Finchè, raggiunta una certa misura di duttilità, lo spirito se ne impadronisce, e produce opere che si elevano completamente dal piano dell'utilità. L'architettura e la letteratura raggiungono solo in Grecia la loro piena maturità e la loro assoluta indipendenza. La pittura raggiunge una relativa indipendenza ed esercita fino ai Romani la funzione strettamente architettonica di decorazione delle pareti, e la funzione statica di dare ampiezza ideale, atmosfera e animazione agli ambienti: dovrà attendere il Rinascimento italiano, per rendersi pienamente indipendente. La nascita della musica come arte piena, è ancora più recente, posteriore addirittura al Rinascimento.

Non riconosce, il lettore, in queste evoluzioni, gli istessi sviluppi, le istesse esperienze del cinema? Una certa arte ha raggiunto la maturità in alcuni millenni, un'altra in mille anni, un'altra in tre secoli; quest'ultima in cinquant'anni. (Ammesso che sia già pervenuta alla sua maturità). È questione di spazio temporale, di ritmo che, del resto, aderisce anche con la sua velocità vertiginosa, al ritmo della civiltà contemporanea. Tutto il progresso, infatti, si sviluppa in rapidità.

In conclusione, la umile necessità pratica di conservare l'immagine somigliante delle persone — alla quale rispose la nascita della fotografia — ha fatto sorgere la necessità di riprodurre con gli stessi mezzi anche i movimenti. E, dallo sviluppo del diorama e della fotografia, ecco nascere la camera di presa e l'apparecchio di proiezione. Infine, dallo sfruttamento industriale della curiosità scientifica, si è proceduto

rapidamente verso un'arte decorativa ed interpretativa, per emergere, un bel giorno, sul piano dell'arte. Il ciclo di elaborazione della nuova materia artistica, si è ripetuto nel breve spazio di mezzo secolo.

Il dubbio che sorge dalla scarsa durata della materia cinematografica, ha ancor minore fondamento. Infatti, tutta la materia artistica, ha una durata limitata nel tempo. È mai possibile la istituzione di una scala di valori in base alla maggiore o minore durata? Dovremo dare, forse, un rango di preferenza a quelle arti, come la letteratura o la musica, la cui durata pratica è assicurata dalla possibilità dell'esatta riproduzione? Relegheremo, dunque, su di un piano inferiore l'architettura, la scultura, la pittura, sol perchè sottomesse alla eventualità di un disastro tellurico, o di un incendio? D'altra parte, il giudizio su di un'arte minore, ritenuta precaria, come quella dell'interprete di musica, del cantante, dell'attore, del danzatore, andrebbe ora rivisto sol perchè la incisione della voce e dei suoni sui dischi, e la riproduzione delle immagini sulla pellicola, assicurano una durata maggiore? Minore, sì, di quella della letteratura, ma molto maggiore, indubbiamente, della assoluta istantaneità che le rendeva estremamente labili.

Che questo della durata pratica non possa in nessun modo esser criterio di giudizio, ce lo certifica il fatto che saranno le necessità pratiche della cultura, la necessità di studiare le opere che si producono nel nostro tempo e di serbarle per lo studio delle generazioni seguenti, a stimolar i tecnici e gli inventori, per indurli alla ricerca di nuovi, più resistenti, preparati impressionabili, o di qualche trattamento che accresca la durata della emulsione, di cui è coperta la celluloide della pellicola.

Bisogna infine precisare che, a proposito di arte, importa solo la durata ideale, che vuol essere sinonimo di vita attiva ed operante. Dicesi, infatti, che l'arte dialettale è di scarsa durata, perchè opera in campo ristretto, ed esercita la sua efficacia finchè durano gli effetti e i costumi locali, dai quali attinge la emotività e il colore pittoresco. Il « Giudizio » di Michelangelo ha una durata indefinita, perchè, ad ogni generazione di contemplatori, è vivo e nuovo e aderisce al suo sentimento, come se crescesse e sviluppasse con tutta l'umanità. Il busto della regina Nefertit, cavato dalla tomba del Faraone, ha rivelato, agli occhi stupiti di coloro che lo contemplano dopo quattromila anni, una raffinatezza d'arte, una modernità di forma che testimoniano trionfalmente della durata ideale d'una vera opera d'arte.

Ricciotto Canudo

Nonostante le ironie di Soffici che lo chiamava *le barisien* e di Papini che gli dedicò, su « Lacerba », una di quegli stornelli che chissà perchè si chiamavano *malthusiani*: « Canudo est cette chose — un peu drôle un peu sinistre — il a l'aire d'un vrai quistre — mais pourtant il n'est que qu... ». Ricciotto Canudo ha nella storia dell'estetica del cinema un posto da precursore e da pioniere. I suoi saggi su quello che egli si compiacque di chiamare *le sixtième art* e, che risalgono al 1911, sono riordinati e raccolti nel volume « L'usine aux images » (pref. F. Divoire), Paris, Ed. Chiron, 1927.

Canudo può esser considerato il caposcuola del movimento estetico *d'avanguardia* che tra le sue file conta Delluc, J. Epstein, Cavalcanti, René Clair, M. L'Herbier, J. Tedesco, G. Dulac, ecc.

La parte più propriamente estetica delle teorie del Canudo si basa su di una distinzione delle arti singole e sui loro rapporti reciproci che mette la cinematografia, la settima, in cima a tutte le altre. Canudo è l'inventore della parola *fotogenia* colla quale intese stabilire il valore di *cinematografabilità*.

Cfr. Jacopo Comin in « Bianco e Nero » (I, 1937-XV, n. 1).

L'estetica della settima arte

1° — *Affinchè il cinema sia un'arte*

Lo sforzo, che compiremo, produrrà quasi certamente il suo effetto. Quegli « intellettuali » che il cinema conturba, quei raffinati che rifuggono da ciò che chiamano con tanto disprezzo « la lanterna magica », infine qualche spirito deluso dall'arroganza finanziaria e dalla bassezza di vedute, tutte commerciali, di parecchi produttori di film, sentiranno vacillare le loro sprezzanti convinzioni. Questa sarà la nostra ricompensa.

Noi vogliamo enunciare, con dei fatti reali, con l'esame di opere e di tendenze, i primi elementi di una vera « estetica » del cinema. Riteniamo, con qualcun altro, che il cinema sia un'arte e ci urtiamo

---

Da: « L'usine aux images ». Ed. Chiron, Paris 1927.

contro l'ironia degli intellettuali e l'asprezza commerciale dei produttori. Ma non cesseremo di pensarlo. E poichè si tratta di un'arte nuova sotto tutti gli aspetti, noi vogliamo *già* trovarne le leggi generali, gli orientamenti spirituali, il ritmo, in una parola: l'« estetica ».

Ogni estetica, applicata ad un'arte qualsiasi, ne è la spiegazione e la filosofia. Essa è al di sopra della « critica » e non ha nulla in comune con il « resoconto ». Essa ricerca le regole che governano quella rappresentazione umana della vita interiore che è ogni visione d'arte. E dovendo definirla in queste righe preliminari, dirò che l'estetica sta all'opera d'arte come la filosofia all'opera della ragione. Insomma un « sistema », una concezione unitaria delle aspirazioni e delle realizzazioni che fa sì che ogni opera d'arte si presenti come un fenomeno mai isolato, ma facente sempre parte di un insieme connesso all'anima totale di un tempo.

Il cinema ci sembra aver raggiunto nelle sue realizzazioni quel vertice che ci impone di non considerare più le sue manifestazioni come dei giuochi in cui si dispiega, con più o meno armonia, per suscitare più o meno delle emozioni, l'ingegno di un gruppo d'artisti. Siamo lontani dalla lanterna magica, perchè le nostre visioni sono governate dal ritmo della vita interiore, creatore di opere durevoli. Vi è, nella fabbricazione d'un film, la concezione della favola e l'asservimento degli elementi umani e naturali che la devono rappresentare davanti alle folle, cioè l'esecuzione. L'opera d'arte è, in tal modo, innegabile. E se tanti film non sono che degli « album di fotografie » per usare una espressione di Louis Delluc, o, quello che è peggio, delle serie di cartoline illustrate, la colpa non è dell'arte cinematografica, ma dei suoi indegni sfruttatori molto più numerosi che non i suoi degni sognatori.

Pertanto studieremo, cercando i nostri soggetti nella produzione attuale, le leggi generali alle quali obbediscono i visionari dello schermo ed il loro nobile complemento, il pittore delle luci, l'« artista dello schermo ». Noi applicheremo al cinema i metodi che gli « esteti », questi filosofi dell'arte, applicano allo studio evolutivo delle altre arti.

Ed il migliore dei nostri auguri è quello che i nostri sforzi attirino verso il cinema dei pensatori, capaci di fissarne sempre più le leggi essenziali, non della tecnica ma dell'estetica, qualche John Ruskin, venuto dalla pittura, o qualche Riccardo Wagner, venuto dalla musica (il Wagner esteta dell'« Opera e Dramma »).

* * *

Ogni estetica si compone di due rami di studi: la prospettiva e la sintassi, cioè della veduta d'insieme di un'opera in rapporto alla visione d'un creatore e al tempo in cui questi fiorisce, e del dettaglio della sua esecuzione. Non è forse vero che la così detta « lanterna magica » si presta già largamente a quel doppio studio, e gli elementi che essa può fornirci per determinarne la vera natura nei regni dello spirito sono di già numerosi?

Vi è ancora bisogno di chiedersi se il cinema sia un'arte?

La questione è posta, è noto, con particolare vivacità. La si discute un po' ovunque. Si oppone alla sua evoluzione affermativa altrettanto entusiasmo e disgusto per rispondere: no.

Il cinema è un'arte? Vi si risponde che la maggior parte della sua produzione esiste perchè l'uomo colto, o semplicemente civilizzato, aveva finalmente rinnegato l'abbominevole romanzo d'appendice, il drammone, davanti ai quali sono invitate a piangere tutte le femminuccie di questo mondo. E questo è vero, ignobilmente vero: i produttori e i noleggiatori, sornioni e avidi come ogni uomo che sia esclusivamente commerciante, spingono la volgarità della *loro* concezione cinematografica fino all'intollerabile. Essi insistono a vedere il dramma dello schermo con degli elementi di contrasto elementari, infantili, senza pensiero e dignità. Due esseri che la vita accoppia in una maniera qualsiasi, e un terzo elemento contrastante d'opposizione. Nulla può ancora distoglierli dalla concezione di vecchio melodramma: il tenore, la prima donna, ed il feroce baritono. Un attore dello schermo che si è distinto in un'interpretazione romantica molto ben riuscita di un vecchio romanzo d'avventure, mi rivelò ogni sua aspirazione discutendo uno dei miei soggetti.

Essi si ostinavano, con la commovente evocazione dell'anima di una città povera, a cercare il baritono, il « traditore », il brutale elemento sensazionale, che io mi ostinavo a non volere, pensando che il dramma intimo di due esseri possa essere abbastanza profondo e angoscioso per se stesso senza sottolineare l'evidenza con dei mezzi da « Ambigu ».

Inoltre si perpetua quel grave errore che consiste nel cercare, nelle opere letterarie del passato, degli scenari già pronti e garantiti da nomi « universalmente conosciuti ». E non si tiene conto della semplicità

moderna, dello stato attuale della rappresentazione artistica, dei bisogni estetici di una massa compatta di esseri colti che pur essendo ciò che si chiama « il fior fiore » ammontano sempre a parecchi milioni di individui nel mondo.

Ci si accanisce ad essere « popolari ». Non si ha altra preoccupazione che di conservare un livello *molto basso* di emozione artistica adatto alla maggioranza. Effettivamente, qualsiasi altezza intellettuale o morale si raggiunga, ci si può sempre abbassare per toccare terra. Discendere è evidentemente più facile che salire. Che cosa importa la luce spirituale che si diffonde da una nazione per mezzo delle sue opere? Basta commuovere il più gran numero di persone. Le leggi del commercio sono basate unicamente sulla quantità, quanto alla qualità si può ben lasciarla al secondo posto. Da ciò deriva questo « livellamento in basso » che si può notare nel cinema e che lo rende, più che un'arte, uno sfruttamento da romanzo d'appendice quanto mai degradante. Da ciò la prostituzione del cinema, del cinema francese in particolare, ahimé!, con l'invasione del cineromanzo, del film a episodi, del romanzo d'appendice, che disonorando i giornali quotidiani dove si è rifugiato, diminuisce e discredita ogni sforzo di una delle più potenti attività nazionali.

Ed ecco come un uomo di gusto, un critico dei più acuti e dei più ascoltati, può tranquillamente riassumere, con giusta ragione, l'opinione degli « intellettuali » altrettanto interessante, non dispiaccia ai mercanti dello schermo, di quella delle classi incolte che essi adulano bassamente. Paul Souday enuncia questa triste verità a proposito di Vuillermoz: « Nessuno, per esempio, si è sforzato di scoprire meravigliose qualità artistiche nell'invadente cinema, che è così poco intellettuale... ». Evidentemente.

* * *

Ma si conoscono le « risoluzioni » degli studenti, cioè dei custodi e dei formatori della mentalità futura della nazione, nei riguardi della settima arte. È bene per la storia di riprodurli qui, scusandoci, se per amore della precisione non ne sopprimiamo le prime righe.

« All'uscita di una conferenza di Canudo, direttore della gazzetta « artistica « Montjoie », sul « Cinema, settima arte » alcuni studenti e « artisti, riuniti per studiare le cause della crisi attuale del film fran- « cese, si domandano se questa crisi non sia il risultato di un abbassa-

« mento generale del livello intellettuale della produzione francese
« attuale.

« 1) Essi hanno deciso di formare dei gruppi di studenti e di arti-
« sti, che presenziando alle diverse rappresentazioni cinematografiche
« si renderanno conto della qualità dei film francesi presentati al pub-
« blico, accanto agli sforzi di altri paesi produttori. Fino da ora essi
« protestano contro l'invasione del « cineromanzo » appoggiato da
« certi giornali.

« 2) Essi fanno dei voti perchè il governo faciliti il compito ai pro-
« duttori francesi, invece di intralciarli con delle molteplici misure
« vessatorie e delle cariche schiaccianti.

« 3) Essi domandano al governo di studiare attivamente i proble-
« mi del cinema nella scuola come in tutti gli altri rami dell'insegna-
« mento secondario e superiore e d'incoraggiare gli sforzi già fatti in
« questo senso.

« La necessità di una tale riforma, già realizzata in certi paesi
« stranieri, appare sempre più evidente ».

Questo Comitato di Salute Pubblica, invocato ed accettato dai futuri professori, artisti, avvocati, medici, scienziati, ecc. di domani ha impressionato, come del resto ci si attendeva, l'ambiente cinematografico francese e straniero. Quelli che credono nel cinema come arte, se ne sono rallegrati. I mercanti si sono domandati quello che questi intrusi volevano da loro, ed in nome di quale diritto. Essi dimenticavano semplicemente che il più grande diritto di una collettività, qualunque essa sia, si fonde col più assoluto dovere di difenderne la dignità del cervello.

È in nome dei diritti imprescrittibili della nostra mentalità un poco scossa che noi cerchiamo le bellezze generali della produzione cinematografica, affinchè affermandole esse servano di basi alla comprensione e all'evoluzione della settima arte, quest'arte favolosa, « l'arte del XX secolo » che è insieme la fusione delle arti plastiche, delle arti ritmiche e della scienza dell'arte.

L'« artista dello schermo », questo nuovo artista sconosciuto in tutti i tempi, questo *pittore di luci* che realizza la magia di fissare l'immateriale, attirerà sempre più l'attenzione di coloro che sanno studiare contemporaneamente Raffaello e Mozart, Michelangelo e Beethoven, Watteau e Berlioz. Ci si accorgerà un po' per volta che esistono tante differenze fra gli artisti dello schermo quante ve ne sono fra i pittori ed

i musicisti di tutti i tempi, fra coloro che sono contemporaneamente pittori della luce e musicisti del ritmo. Si potrà precisarne la qualità estetica, si potrà definire i nuovi personaggi drammatici creati dal cinema. Ogni sforzo cinematografico potrà un giorno essere « fissato » nelle sue tre estetiche universali. E si comprenderà anche sempre più la necessità di pregare i mercanti di andarsene dal tempio e tornare al loro mercato, e di lasciare il tempio agli uomini degni, ai sacerdoti dello spirito.

2° — *Il dramma visivo*

Nei miei « Cent versets d'Initiation au Lyrisme nouveau », pubblicati dalla « Revue de l'Epoque », ho potuto scrivere delle frasi che hanno spinto amici ed avversari a domandarmi una spiegazione. Io la concedo loro qui, poichè è qui in verità che essa si trova al suo posto. Ecco quello che ho scritto: « È stata proprio la meravigliosa evoluzione della musica che ha permesso allo spirito umano, illuminato dalla scienza, di creare quest'arte dissimile da tutte le altre, e che è, e sarà, l'arte del ventesimo secolo per eccellenza. E più oltre: « Nulla di comune fra cinema e teatro. L'arte teatrale ha un continuo bisogno di istrumenti per manifestarsi. Il cinema (come la pittura e la scultura, questi complementi dell'architettura) fissa una volta per sempre tutte le sue figurazioni, le eternizza identiche. Per sviluppare il « rullo » delle sue immagini davanti agli occhi degli uomini, esso ha bisogno di tempo e di strumenti tecnici, così come avviene per la musica contenuta in una *partitura*. Esso non è interamente dipendente dai suoi mezzi tecnici, dai suoi apparecchi meccanici di proiezione, poichè come un buon musicista può « leggere » la musica, con tutte *le sue sonorità ed il suo ritmo* sulle note, senza suonarla, così un buon artista dello schermo può « vedere » il film col *suo ritmo e le sue intensità* senza proiettarlo ».

Mi resta forse ancora da spiegare quel numero ordinale di « settima » dato all'arte dello schermo, e che sembra aver avuto l'insigne fortuna d'entrare già nel linguaggio corrente al posto di « arte muta » troppo esclusivamente rivelatrice dei gesti e delle pantomime. Mi si domanda ancora se ciò non sia una cosa arbitraria. Basta riflettere che due sono le arti che veramente esistono e comprendono tutte le altre. Sono i due poli della « sfera in movimento » dell'ellissi sacra dell'arte in cui l'uomo ha sempre gettato il meglio della sua emozione, il più profondo della sua vita interiore, i segni più intensi della sua lotta contro gli elementi « fugaci » degli aspetti e delle cose: l'architettura e la mu-

sica. La pittura e la scultura non sono che « complementi » dell'architettura; esse non sono che la rappresentazione sentimentale dell'uomo o della natura; e la poesia non è che lo sforzo della parola, e la danza lo sforzo della carne, per diventare musica. Ecco perchè il cinema, che riassume queste arti, che è l'*arte plastica in movimento* che partecipa delle « arti immobili » contemporaneamente che delle « arti mobili », secondo l'espressione di V. de Saint-Point, o delle « arti del tempo » e delle « arti dello spazio » secondo quella di Schopenhauer, o ancora delle *arti plastiche* e delle *arti ritmiche*, è la « settima » arte.

* * *

Non cerchiamo delle analogie fra cinema e teatro. *Non ve ne è alcuna.* A meno che non si voglia etichettare ogni manifestazione scenica, ogni espressione teatrale, ogni esibizione della ribalta, con questo unico vocabolo: spettacolo. Non vi è alcuna profonda analogia, nè di spirito nè di forme, nè di moda suggestiva, nè di mezzi di realizzazione, fra l'*irreale fisso* dello schermo ed il *reale variabile* della scena. Il penoso errore della nostra produzione cinematografica consiste precisamente in questa confusione che si manifesta col bisogno grossolano di riallacciare le cose nuove con quelle antiche per accettarle di primo acchito senza darsi tanta pena a definirle per comprenderle. Si può considerare il cinema nella sua essenza più intima, quella dello spettacolo, allo stesso titolo umano che la rappresentazione del mistero sacro o la farsa da trivio o da sagra popolare; o la commedia dei costumi e la tragedia dei sentimenti delle sale principesche, o la « pièce » delle nostre sale borghesi, lo spettacolo sensuale o fantastico dei nostri varietà, le piccole riviste satiriche dei nostri ritrovi, l'esibizionismo sfacciato o volgare dei nostri « Trocaderos ». A questo titolo il cinema rientra evidentemente nell'ordine delle manifestazioni collettive dello spettacolo, con tuttavia le sue qualità particolari, le sue trovate artistico scientifiche, le sue meraviglie luminose e le sue bassezze industriali. Al di fuori di ciò non c'è e non può esserci (è bene ripeterlo continuamente) nulla in comune con qualsiasi altra manifestazione della vita, « obiettivata » davanti ad un pubblico.

Ripeto anche che il cinema non è più *asservito* ai suoi mezzi tecnici, ai suoi apparecchi meccanici di proiezione, ecc. di quel che non lo sia un musicista alla materialità degli strumenti e dei suonatori che eseguiranno le pagine scritte della sua ispirazione, o di un pittore alla

lastra di rame, al bulino, o al prodotto chimico, della stampa e dell'incisore che riproducono la sua opera.

Se esiste una parentela fra teatro e cinematografo è quella segnalata prima, che lo piazza fra i ranghi degli altri spettacoli, ma soltanto questa *perchè* la settima arte è soprattutto una visione essenziale della vita. Ma troppo spesso purtroppo non ci offre che *illustrazioni di un testo*, piatte e servili. Esso richiama troppo semplicemente la tradizione della pantomima latina, il dramma dei gesti, perpetuato fino a noi dai tempi di Augusto, e di qualsiasi altro mimodramma, ma questo è un errore di giovinezza timida o ignara. Esso non sarà sempre un'illustrazione di una cosa qualsiasi, nè una serie di parole commentate da dei quadri o dei quadri commentati dalle parole. Esso è nato dalla volontà, e dalla scienza e dall'arte degli uomini moderni per esprimere più intensamente la vita, per significare attraverso gli spazi ed i tempi, il senso della vita perpetuamente nuova. Esso è nato per essere la « rappresentazione totale dell'anima e del corpo », *un racconto visivo fatto con delle immagini, dipinto con dei pennelli di luce.*

* * *

In tal modo quest'arte appare di una vera nobiltà confrontata alla grossolanità del teatro. Tutto ad un tratto il teatro ci rivela la sua « primitività », il suo modo grossolano e volgare di attirare e trattenere l'attenzione degli spettatori davanti alle smorfie, i travestimenti, le trasformazioni *contro natura,* contro la natura di qualche essere umano. La personalità di un attore è aggiunta alla propria per un fenomeno di mimetismo mostruoso al quale noi siamo abituati per non più stupirci: è per questo senso del « mostruoso », più che per ogni altra considerazione morale, che il popolo disprezzava « l'istrione », e la chiesa lo repudiava dal suo seno. Tuttavia, degli esseri umani possono rappresentare, davanti agli altri, dei movimenti dell'anima, e personificarli in attitudini, in gesti e in parole, così come uno scrittore s'identifica, durante la sua creazione, col personaggio che egli inventa. Ma il senso del « grossolano » e del « mostruoso » deriva dal fatto che sotto gli orpelli del ruolo vi è l'essere reale che *si sa essere un altro.* Si è colpiti come da una menzogna, quando si rivede l'attore nelle sue vere vesti di uomo. Al cinema questo non avviene. L'attore è simile allo scrittore che riveste la personalità dei suoi personaggi durante il suo lavoro, ma che non possiede certamente più quando il suo libro va a commuovere le folle attraverso il mondo. L'attore della settima

arte esprime un'immagine umana, altri la fissano come fa il tipografo che stampa l'opera, ed egli passa ad altre immagini, egli non vive periodicamente, ad ore fisse, la vita di un altro. Sotto questo aspetto il carattere *spiritualizzato* della proiezione cinematografica in confronto alla rappresentazione teatrale è d'una tale evidenza che bisogna riconoscervi uno dei più intensi secreti della sua viva emozione. Il film è un'astrazione, come la tragedia scritta, come il dramma che si legge. È dunque un'opera di spiritualizzazione assoluta: una vera arte.

Possiamo logicamente concludere che ogni teatro *rappresentato* fin da quando esso esiste non è che l'abbozzo di « un'arte rappresentativa », di quell'arte che una parola brutta, ma universale, definisce col nome di cinematografo. Io intendo, beninteso, il teatro *rappresentato* l'agglomerazione carnale di alcuni esseri umani truccati, trasformati a volontà, che recitano davanti a noi una parvenza di vita o di sogno doppiandosi con una personalità estranea, alla maniera degli « invasati » degli « incarnati », che ci colpiscono e ci interessano nel mondo dell'occultismo. Il teatro scritto è un'altra cosa, esso partecipa della e alla cultura estetica dei tempi e delle razze, opera d'intelligenza e di sensibilità « fissate ».

Il dramma visivo non può dunque ripetere i procedimenti teatrali, quali essi siano. Il film, in questa Europa decrepita, marcisce di tradizioni e pertanto pieno di salute e di fantasia è ancora lo schiavo assurdo del teatro. L'inferiorità generale delle sue realizzazioni tecniche nei confronti del cinema americano è indiscutibile. È che gli americani, razza mista, razza senza razze — prodotto umano, per quanto ammirevole esso sia, piuttosto che razza umana, per quanto detestabile essa possa essere — non hanno delle tradizioni intellettuali, non si imbarazzano davanti ad alcun impaccio culturale. Essi sono nati, esteticamente, nell'arte dello schermo, come tutto il vecchio mondo nacque nell'arte dei suoni, o dei colori, o della pietra. *Essi non hanno nulla da dimenticare*, per gettarsi, anima tesa e corpo perduto, nella nuova creazione di sè stessi offerta dall'uomo all'uomo. Essi vi sono arrivati, liberi, leggeri, senza alcun legame, adatti a mostrarsi veramente nuovi in un'arte nuova. Il terzo stato di vita, invocato da Nietzsche, lo stato dell'innocenza del fanciullo che ha tutto da apprendere, era il loro stato. Mentre noi dobbiamo dimenticare tutto, tutta una tradizione mentale di migliaia di anni, tutto un magnifico orientamento spirituale verso certe rappresentazioni della nostra vita interiore, tutta la nostra gloria musicale, architettonica, poetica, pittorica, plastica, parlante e

danzante. Il nostro compito è ben più rude. Ridivenire fanciulli quando si è già stati adulti è una cosa molto difficile. Noi non potevamo gettarci nelle nuove vie rappresentative della nostra sensibilità come gli americani. Essi non avevano che da apprendere e cercare. Noi dobbiamo *disapprendere*, dopo aver tanto trovato, e questa è una cosa molto più lunga e difficile. Tuttavia, venuto quel giorno, la nostra forza creatrice sarà molto più luminosa e significativa. Mi è stato detto che Griffith se n'è reso conto, e ne parlava in una recente conversazione fra amici. Poichè è evidente che quando si marcia con un fardello molto pesante sulle spalle, tutto il fardello di un superbo passato, si avanza più lentamente di colui che corre leggero senza portar nulla con sè, ma è anche vero che si arriva più ricchi.

Tuttavia bisogna convenire che una precisazione del dramma visivo, tale quale esso deve essere, ci è venuta dall'America. Vi esisteva, e vi esiste, povero d'intenzioni, miserabile d'invenzione, indigente e puerile, con le sue storie di sceriffi e cow-boy, di ragazze sportive che si dànno a tutti gli sport, compreso quello dell'amore, di traditori dai gran baffoni, dei cinesi da paravento e dei pugili da fiera, dei finanzieri dal gran sigaro, e dei giapponesi col chimono fatto a Monaco di Baviera. Ma il dramma visivo ci è rivelato con i suoi mezzi propri. Concepito nella luce ed eseguito con tutte le risorse scientificamente possibili, con tutti i giuochi estetici concepibili delle luci. Gli esseri non vi appaiono che come delle concentrazioni mobili di luce con la figura umana. La loro visione più sorprendente è che essi non parlano: *essi non dicono niente, essi esprimono.*

Ed è per questo che l'America doveva naturalmente dare al cinema il più grande ingegno rappresentativo, il solo vero genio che sia apparso sullo schermo fino ad oggi, l'unico artista veramente e totalmente nuovo, per le sue concezioni e le sue espressioni, Charlie Chaplin, l'inventore del più completo « dizionario di gesti » che si possa sognare sullo schermo, che permette di « esprimere » tutto senza « dire » nulla.

A fianco di essi gli svedesi, più nobili, più civilizzati, più profondi, ci hanno dato la magnifica lezione del dramma visivo umano concepito in piena natura, strettamente legato all'anima e agli aspetti della natura. Per gli svedesi, è stata chiamata per la prima volta a rappresentare il principale personaggio del dramma, l'anima dell'azione, un po' il *deus ex-machina*. E noi, tutti gli altri, escluse le ammirevoli eccezioni dovute ai nuovi maestri dello schermo, continuiamo ad istupidirci ovun-

que con un po' di miseria teatrale. Adattiamo i romanzi concepiti in visioni di parole e non di gesti, noi rivanghiamo delle macchinose storie romantiche e romanzesche, storiche e infantili, immagini d'Epinal senza la grazia intensa di qualche goffagine, commedie in cui la parola dell'attore è rimpiazzata da interminabili didascalie sullo schermo.

Noi possiamo essere schiavi del teatro fino al punto di scrivere in lettere d'oro sui nostri programmi il nome del teatro da cui tale attore o tale attrice viene allo schermo, nell'intervallo fra due commedie parlate, attori abituati dunque a parlare per esprimere il dramma; senza ancora comprendere che far seguire il nome d'un attore dal nome del suo « teatro », è certamente gettare del discredito sul concetto stesso di recitazione cinematografica.

Il dramma visivo, nella sua qualità di arte plastica, qualora si arrestasse in un momento qualsiasi lo svolgimento della sua proiezione, dovrebbe mostrarsi con l'immobilità significativa dei personaggi della pittura. È soltanto per il movimento impresso alle sue immagini, con un apparecchio dal quale si sprigiona il soffio stesso della vita, che il dramma dipinto con la sua luce, diventando arte ritmica trascina nel suo turbine la nostra sensibilità.

Esprimere tutta la vita con l'infinito dei suoi sentimenti, delle sue volontà, delle sue difficoltà e dei suoi trionfi, servendosi del giuoco infinito della luce, non comprendendo gli esseri e le cose che come delle *forme di luci*, armonizzate e orchestrate secondo l'idea animatrice dell'azione, ecco il segreto e la gloria del dramma visivo. È così che esso non è nè « lavoro teatrale » nè « pantomima », ma l'opera più alta, più spiritualizzata, di ogni nostra emozione estetica più recente.

3° — *Il compito dell'« Artista dello schermo »*

Se vi è un'arte che non ammette — o non ammette ancora — la teoria, è proprio il cinema. La sua nascita, come arte, è troppo recente e ancora troppo confusa, imbrogliata, perfino insudiciata con troppa frequenza perchè sia cosa facile definirne quelle norme di visione, di composizione e d'esecuzione, che costituiscono il parto dell'opera d'arte. La tecnica dello schermo, invece, s'è sviluppata rapidamente e con grandissima varietà, secondo l'ingegno dei maestri dello schermo, i mezzi di cui dispongono, le scene e le località, il tipo umano e il tipo della natura dei paesi in cui l'opera, vale a dire il film,

è stato creato. Questa tecnica non richiede soltanto l'assoggettamento delle forze elettriche e meccaniche alla fabbricazione dei film, ma anche il talento dell'artista regista, adattatore plastico della visione, distributore delle luci di cui ci si deve impadronire. L'arte dello schermo ha creato quindi un nuovo tipo d'artista che è insieme plastico e ritmico come lo stesso cinema. È un creatore di quadri in movimento ritmato, un artista sconosciuto di tutti i tempi, e con ragione, e che non ha ancora un nome che sia capace di individualizzarlo: il titolo di « regista », confrontato con l'uomo che riveste queste funzioni a teatro, essendo veramente insufficiente, io lo chiamo l'« artista dello schermo », pensando che tratta dell'arte dello schermo.

La tecnica del cinema accaparra tuttavia quasi tutta l'attenzione degli « artisti dello schermo ». I modi di esecuzione « visualizzatrice », per usare la parola di Marcel l'Herbier, diretti con i mezzi di riproduzione cinematografica, dominano le preoccupazioni dell'artista che vuol creare, viva e potente come la vita stessa, la sua opera, il film. E di questa lotta superiore e continua dello spirito contro la meccanica, ed in qualche modo dell'arte contro la scienza, è fatta la « tecnica », che differenzia essenzialmente gli « stili » che si possono già notare al cinema: lo stile di Griffith e d'un Gance, per non citare che due nomi sufficientemente rappresentativi di due culture generali.

Le preoccupazioni di ordine estetico sullo schermo sembrano essere relegate in un piano secondario. Gli uomini d'ingegno che operano al cinema, formano già una piccola falange di primo ordine sparsa in Francia, in Svezia, in Germania, in America ed in Italia, fatte alcune poche eccezioni, non hanno ancora attaccato di fronte il problema della materia della visione per sè stessa. Il « soggetto » poco li interessa. L'aneddoto essi lo cercano dove possono, ma soprattutto nei contrasti più grossolani, in quegli urti drammatici che la letteratura più elevata aveva definitivamente respinto, a grandi colpi di scopa idealisti, psicologici, perfino simbolistici ed estetici, nel pianterreno dei giornali e nelle cantine delle riviste.

Il fior fiore intellettuale si è così abituato a sdegnare il cinema. Quella celebre letterata, che si lamentava per essermi convertito anche io alla « lanterna magica » non era in fondo, nè misoneista nè paradossale. È che le trovate e le finezze di esecuzione luminosa non possono conquistare tutto ad un tratto un mondo cerebrale, colto o semplicemente « snob », dove tuttavia ci si sforza di guardare la vita attraverso la pupilla del pensiero. Il pubblico medio si lascia più facilmente stu-

pire dall'orpello o dalla stupefacente verità della riproduzione della vita, senza pensare, così come si lascia più facilmente scuotere dal brivido patetico, senza pensare a quell'altro brivido, quello che noi cerchiamo, il « brivido lirico », più acuto, più sottile al quale bisogna essere preparati per apprezzarne la voluttà. E non è neppure al pubblico medio, che malgrado tutto è educabile, che mirano i creatori del film.

I cinematografari, in blocco, pensano sopratutto allo « sfruttamento », che è il santo patrono delle botteghe del cinema. Questo intermediario necessario e, riconosciamolo, molto tirannico s'inframmette fra l'ingegno produttivo e la massa del pubblico, del quale pubblico noi tutti facciamo parte, e che in definitiva dovrebbe dettare la legge.

Ma il lavoro in ebollizione nel mondo cinematografico è così grande, così intenso, così prodigioso che quest'arte appena nata allarga tutti i giorni i suoi orizzonti. Il romanzo d'appendice cinematografico, malgrado la forma più o meno nuova e splendida che può presentarci sulle luci dello schermo, sarà sempre una povera domestica riccamente abbigliata. Ma l'ingegno dell'artista non ammette più a lungo tali strettoie. Esso prenderà il sopravvento reclamato dallo stesso pubblico. Esso sta già prendendolo malgrado quelle ineluttabili difficoltà rappresentate dal fatto che il capitale al cinema deve essere impiegato tutto in precedenza, prima della presentazione dell'opera, contrariamente a ciò che avviene per il teatro o per i libri, ciò che spiega e giustifica certe timidezze di produttori.

L'ingegno dell'artista prenderà sempre più il sopravvento, malgrado tutto. Si comprenderanno, anche se riferite al cinema, queste parole di Flaubert: « Si tratta meno di vedere le cose che di immaginarsele... ». Anche al cinema come in tutte le arti, ci si sforzerà sempre più di « suggerire » piuttosto che di « definire ». E l'arte cinematografica prenderà rapidamente il suo posto, cronologicamente come settima arte, in mezzo a quella concezione superiore di vita sognata che si chiama Arte.

Questa « pittura in movimento » produce già dei quadri, arricchisce la visione plastica del mondo d'incomparabili visioni. La pittura in fondo non è che luce, giuoco di luci, armonie dei stati di luce i cui contorni si chiamano: forme. L'opera cinematografica, il film, non è in definitiva che l'esaltazione più immediata e commovente della scrittura della luce.

Eugenio Giovannetti

Giornalista di talento e di non improvvisata cultura, Eugenio Giovannetti possiede la dote precipua della sua professione, intesa nel miglior senso: una vastità pressocchè infinita di interessi e uno spirito chiarificatore e semplificatore. I suoi scritti migliori sono deliziosi *sermoni,* vagamente didascalici e ricchi di maliziosa signorilità, prodiga di idee e di osservazioni felici.

A questi requisiti risponde anche il succoso saggio *Il cinema e le arti meccaniche* (Palermo, Sandron, 1928-VI).

Il cinema come fatto estetico[1]

Fra le arti meccaniche, quella del cinema è indubbiamente la più ardita. Nel gruppo sempre più serrato di queste arti, essa rappresenta la punta più audace verso il mistero dell'essere. Appena all'infanzia per i suoi progressi tecnici e meccanici, essa è già un grande fatto estetico la cui originalità profonda sta trasformando rapida la nostra coltura. Le conseguenze del popolarizzarsi sempre più vasto del cinema, sono già della più alta importanza per l'economia, per il costume, per l'educazione, per le lettere, per le arti tutte, meccaniche o non meccaniche. Ormai, fra le avanguardie della nuova coltura, si pensa, si parla, si scrive, si vive cinematograficamente.

Vogliamo considerare qui soltanto il fatto estetico, riservando al prossimo capitolo il fatto sociale nella sua sorprendente complessità. E diciamo il « fatto » e non la « teoria » estetica perchè quest'ultima ci tenterebbe continuamente a discussioni senza fine. Vogliamo dire, che, senza sperar troppo di riuscirvi, ci proponiamo di considerare i valori estetici del cinema con una scientifica obiettività desumendoli, possibilmente, più dagli effetti sociali attentamente considerati che dalla nostra personale esperienza.

---

[1] Da: « Il cinema e le arti meccaniche », Palermo, Remo Sandron Editore, 1928-VI.

Il cinema opera sul nostro spirito attraverso una suggestione che è di triplice grado: veristica, spirituale, ed ultraveristica. Questa triplicità non spaventi nessuno. Il lettore vedrà che si tratta, in fondo, di cose ben semplici anche se non facili a discernere al primo istante. E veniamo, senz'altro alla suggestione del primo ordine, alla veristica.

Quando gli esteti parlano di cinema, dimenticano quasi sempre quale sia, fra le sensazioni che quest'arte ne dà, la più semplice, la fondamentale, la « alfa » delle sensazioni. Al cinema tutti gli occhi, miopi o presbiti, vedono bene, deliziosamente bene; ecco l'originalità primordiale dello spettacolo cinematografico, quella che abbiamo tutti dimenticata. Al teatro, lo spettatore medio non vede che imperfettamente e ha bisogno d'armare l'occhio se vuole una visione precisa: al cinema, la precisione è immediata, ravvivante, stupenda. L'occhio ritrova un'inaspettata giovinezza. Il cinema ha d'improvviso riaperta la scuola dell'occhio, il grande maestro. Il cinema è il più festeggiato figlio della civiltà meccanica, poichè è, prima di tutto, quello che ha saputo rieducare il più giovanile ed il più gioioso dei nostri sensi. Nelle città sempre brumose o abbaglianti, tiranne della retina, il cinema è l'improvviso riposo l'improvvisa festa dell'occhio. L'occhio ci fa credere ad un rinato candore dei sensi, ad una rinata gratuità di sensazioni, ad un ricominciamento squisitamente favoloso.

Quest'elemento sensualistico, fondamentale nello spettacolo cinematografico, noi dobbiamo, innanzi tutto, alla mirabile meccanicità del cinema, alla prodigiosa sensibilità delle sue lenti e alla potenza sempre più ingegnosa dei suoi apparecchi da presa e da proiezione. La tecnica del cinema rappresenta già, nella organizzazione moderna, un mondo a parte, con una straordinaria complessità d'organi e di funzioni: e, poichè si tratta d'organismi tutti in via di sviluppo e di perfezionamento, la tecnica del cinema è forse oggi una delle più attraenti. Una grande parte dell'originalità del cinema è oggi ancora nella zona tecnica, nel laboratorio: è là che si preparano le grandi meraviglie del domani, le perfette nozze spirituali della musica e del colore. La lettura dei brevetti quotidiani, segnanti il progresso del genio inventivo nella tecnica cinematografica, dice allo spirito quel che non saprebbe dirgli neppure la lettura d'un romanzo. Ogni giorno, il delicatissimo macchinario del cinema si fa più delicato, più portentoso, perseguendo ed afferrando la luce e il suono nelle loro tenuità più impercettibili, nei loro guizzi più misteriosi, nella loro più avviluppante capillarità. Il cinema si prepara meccanicamente ad afferrare l'inafferrabile, a percepire l'im-

percettibile, a raggiungere quelli che Shelley chiamava « gli spiriti del pensiero », nella loro danza più tenera e più ascosa:

« in the dim recesses
of the woven caresses... ».

Attraverso questa vivida carezza sensualistica ch'è alla base dello spettacolo cinematografico, agisce, a nostra insaputa, anche la documentarietà del film, suggeritaci insistentemente dalla fotografia. Per il nostro spirito, anche se edotto dei trucchi infiniti della fotografia, « fotografico » significa sempre « documentario » cioè vero moltiplicato per vero, vero alla seconda potenza. Il teatro ci dà della realtà una visione immediata: il cinema ce ne dà una mediata, infinitamente più suggestiva in quanto passata attraverso all'istrumento che il nostro spirito chiama « obiettivo » per eccellenza. Il film, in quanto fotografico, ci suggerisce continuamente l'idea d'una realtà approfondita, precisata, nitidizzata. Questa suggestione realistica agisce non nella nostra coscienza, che sa ormai benissimo di quante bugie la fotografia sia capace, ma sul nostro spirito, invitandolo sottilmente ad una fiducia senza riserve, ad un candido infantile abbandono.

Nel gergo filmistico si chiamano « documentari » soltanto i film dedicati per intero o per la maggior parte ad una riproduzione obiettiva di paesaggi e costumi e avvenimenti di singolare importanza. In realtà, per lo spirito, tutti i film, in quanto fotografici, sono documentari, poichè ci danno della realtà un'idea che lo spirito è incline a considerare come tipicamente impersonale ed obiettiva. Per chi sia, come noi, figlio d'una civiltà che considera, sovra tutto, come vero lo scientifico, e lo scientifico considera come obiettivo per eccellenza, questa suggestione sottile del cinema ha un'importanza ben maggiore di quella che si possa a prima vista riconoscerle. Attraverso la fotografia, lo spettacolo cinematografico assume, nostro malgrado, un'apparenza di scientifico, e quindi di vero, che ci conquide a nostra insaputa, anche quando il film rappresenti le più inverosimili balordaggini. Il film, in quanto fotografia, è un appello continuo alla nostra scientifica infantilità.

Questa documentarietà suggestiva s'accentua sensibilmente in tutti quegli spettacoli naturali per cui la fotografia filmistica sembra avere una particolare predilezione. Come pura fotografia, il film ha indubbiamente le sue predilezioni o, meglio, le sue segrete affinità. Come il fonografo ha simpatie spiccate per certi timbri strumentali ed antipatie per altri, così la fotografia filmistica ha simpatie per certi aspetti dell'Idea

animatrice ed antipatie per altri. La fotografia filmistica è incline, naturalmente, a tutto quello che, nella sinfonia panteistica dell'essere, abbia un palpito più immediato, alle acque, per esempio, in cui il genio panteistico del cinema pare tuffàrsi con singolare esultanza.

Quando si tratti di acque, noi ci sentiamo sempre tentati a fare un credito illimitato alla documentarietà della fotografia filmistica, che dovrebbe pur esserci fortemente sospetta. Quando ci siano le acque di mezzo, il cinema pare diventare per noi il poeta immediato della natura ed il suo storico più fedele. Anche se ingegnosamente truccata, la fotografia filmistica è per noi semplicemente prodigiosa quando essa riproduca la vita multiforme del liquido elemento. Le marine cinematografiche sono forse la sensazione più panteistica che l'uomo del ventesimo secolo sappia regalarsi attraverso l'arte. Come fotografia, il cinema arriva a farci sentire il fiato aspro del mare.

Guardando, s'è tentati a credere che le acque abbiano una predilezione singolare per il cinema poichè in esso scintillano, fremono, respirano, cantano. Quel che forse ci conciliò per la prima volta col cinema fu proprio la sensazione nuova, profondissima, che lo schermo ci dava dei mari, delle cascate, dei rivi. Il cinema ci faceva d'improvviso sentire, nella sua più vivida freschezza, il canto degli spiriti delle acque. Mai avevamo sentita in modo così diretto la misteriosa affinità ch'è tra la vita delle acque e quella del nostro spirito. « Come tu somigli all'acqua, o anima dell'uomo! ».

> « Seele des Menschen
> Wie gleichst du dem Wasser! ».

Attraverso questo realismo scintillante, tutti i poeti del mare si concilierebbero oggi col cinema e l'amerebbero profondamente. E non sarebbe forse Shelley il primo, Shelley, il cantore della dolcezza diafana degli oceani e della loro musicale forza? Chi, meglio di Shelley, ha sentito nel mare la viva armonia dello spirito? Come resistere alla tentazione d'immaginare uno Shelley perduto nell'ombra di una sala cinematografica, attonito, vibrante, mentre sullo schermo freme l'oceano terribile di Joseph Conrad e passa, reclinata sul fianco, la squallida nave del « Negro del Narciso »?

La poesia oceanica del Conrad, ombrosa, morbida, non è quella di Shelley, che è tutto impeto panteistico, ma, appunto per questo, il dramma oceanico di Giuseppe Conrad sarebbe stato, per lo spirito di Shelley, affascinante come un'antica religione segreta. Noi siamo forse,

nel nostro amore pel mare, più vicini a Giuseppe Conrad: ma il cinematografo è, in questo, al disopra di tutti noi, ed è Shelley e Conrad ad un tempo, splendore e mistero, forza e dolcezza.

La fotografia filmistica ci ha restituito la polvere umida delle cascate, il serpentino guizzo delle luci nei porti, il crosciare delle spume bianche sulla cima delle nere ondate, le bieche valanghe liquide, la liquida trasparenza della pioggia oceanica, il risucchio lieve che gioca, in un chiarore d'argento, tra la ghiaia della placida riva. Attraverso la sua presunta documentarietà fotografica, il cinema è oggi per noi l'irresistibile poeta dell'oceano, il nobile alleato di Joseph Conrad e di Jack London.

Basta una mediocre esperienza di cose cinematografiche per sapere quanta parte abbia l'artificio anche in questa suggestione veristica, quanto cioè l'arte filmistica abbia saputo profittare di questa segreta simpatia del cinema per la vita delle acque. Come fotografo di marine, il cinema ha un genio diabolico ed esuberante in confronto col quale Arnoldo Boeklin non è che un fanciullo. Quasi sempre, le tempeste cinematografiche non sono che trucchi: ma che potenza in quei trucchi, che senso rembrandtiano del chiaroscuro, che livido sorriso di onde sotto il nereggiare della bufera! La presunta documentarietà, apollinea, impassibile, della fotografia, centuplica qui la tragica ebrezza della tempesta. La fede in un vero obiettivo, scientifico, conquide qui anche gli spiriti più scaltri. La suggestione veristica ha enormemente favorito l'arte del cinema, massime in questi spettacoli naturalistici, consentendole ardimenti, decomposizioni, sintesi, che nessun pittore, per quanto geniale, avrebbe mai osato tentare. La fotografia ci ha costretti a riconoscere come vero quello che la nostra presuntuosa intellettualità avrebbe dichiarato senz'altro inverosimile. Attraverso le sue artistiche menzogne, il film è riuscito a rivelarci nuovi aspetti della verità spirituale universa. Quello che non avremmo mai creduto attraverso un'arte tradizionale, abbiamo dovuto crederlo attraverso un'arte nuova che ci garantiva d'aver eliminato la subbiettività creatrice mentre invece non aveva fatto che renderla anche più giovanilmente audace. È il castigo della nostra intellettualistica vanità.

* * *

Ma non bisogna credere che queste vittorie mediate dell'arte cinematografica siano soltanto una lieta contingenza, un felice *trouvaille* della fotografia filmistica. Il cinema non è soltanto un occhio che vede:

è anche, e sovra tutto, uno spirito che fruga senza posa la realtà fenomenica per darcene sempre l'idea più profonda.

Il genio del cinema non è fotografico ma spirituale: esso mira ardito alla realtà dello spirito che è entro la realtà fenomenica, all'idea che è il centro vivo della cosa. Ed ecco perchè, la fotografia filmistica, appuntata verso lo spirito nel suo movimento cioè nel suo continuo divenire, ha saputo darci nuovi aspetti dell'Idea universa.

Il cinema si è proposto di darci non la lettera ma lo spirito della creazione, non la parola parlata ma il Logos essenziale, la cifra intima di tutte le cose, che era indecifrabile agli occhi umani. E ci è riuscito in gran parte ed ha l'aria di riuscirci ogni giorno di più.

Con empirica intuizione, il cinema s'è messo ardito all'avanguardia della nuova psicologia energetica. Per esso veramente, l'« ego » non è più che l'immaginoso equilibrio d'un subcosciente dinamico. Nell'arte del cinema, la psiche non è più che un affannoso ventilabro d'immagini.

Nessuna arte aveva mai fatto un'apologia così brillante dell'immanenza. Il cinema non può ammettere esaltazioni dello spirito che non abbiano un carattere panteistico. Musica di cose, il cinema ha creato una forma nuova di esaltazione panteistica, di sublimazione delle cose in quanto un'idea vive e s'esprime in ognuna di esse. La vita è per il cinema sempre riassumibile nei rapporti essenziali di cose assurte, per la complessa dinamica delle idee, al valore di simboli. Del dramma eterno dello spirito, l'arte cinematografica ci dà dunque un'idea nuova, originalmente contratta nello spazio e nel tempo.

Tutte le cose parlano al cinema in una specie di favolismo sacro estremamente conciso, che le cose parlanti riduce sempre al minimo, nello spazio e nel tempo. Il cinema è, da questo lato, la rivelazione di un'economia essenziale tutta nuova, che ci appare come il nucleo veramente vivo della nostra fantasmagorica spaziosità temporale.

Il cinema coglie l'azione nella sua essenza più pura cioè nella sua dinamica spirituale. Per il cinema non sono soltanto gli occhi o la bocca quelli che parlano ma tutte le membra nel loro complesso e nel loro singolo, sature come sono di spiritualità diffusa. Il nostro corpo, a nostra insaputa, è sempre saturo di spiritualità creativa cioè espressiva; e la parola non è che uno degli infiniti atti espressivi e, per essere il più pratico nel tessuto sociale, non è affatto per questo il più simbolico. Il nostro corpo è plasmato ininterrottamente dalla nostra idea interiore. Non c'è pensiero, non c'è sentimento che non si esteriorizzi attraverso la nostra materialità, anche a nostra insaputa. Un fine analista dell'azione, Mau-

rizio Blondel, diceva: « Non si guardi soltanto ai segni più appariscenti del linguaggio d'azione, nè all'espressione spontanea o intenzionale delle emozioni e dei pensieri: si tratta di una verità più generale, più precisa, e più profonda. Non c'è stato mentale che non abbia la sua traccia determinata. I Greci usavano πράττειν e ποιεῖν per distinguere l'atto che forma una materia, dall'atto che conserva un carattere interamente ideale all'apparenza. Ora, anche nella forma più « contemplativa » dell'attività, θεωρεῖν c'è una materia elaborata: e questa materia che scolpiamo pensando o volendo, sono le nostre membra, e, per loro mezzo, l'ambiente in cui s'imprimono. Ogni atto interiore dell'organismo umano si esterna, anche a nostra insaputa, in un organismo di segni, in un simbolo espressivo della vita subiettiva ».

Il cinema ne dimostra come la spiritualità sia espressa attraverso tutte le membra cioè su tutta la individualità spaziale: ed anche, e sovratutto, come, nella successione temporale dei movimenti che compongono il gesto espressivo, lo spirito si manifesti con un'organicità prodigiosamente differenziata in tutti i suoi momenti. È questa una delle più sorprendenti innovazioni dell'arte cinematografica. Con i suoi *ralentis*, quest'arte, anatomizzando tutta la serie espressiva rappresentata da un gesto brevissimo secondo il tempo umano, ci ha rivelato in uno stesso atto spirituale, apparentemente uniforme, una varietà di costruzioni prodigiosamente bella. Tutta una squisita ricchezza di armonie ci è apparsa d'improvviso in quello che pareva soltanto un gesto frettoloso. Questa infinita complessità d'ogni atto espressivo era stata, del resto, già intravveduta dallo stesso Blondel: « ...Un gesto è la costruzione materiale d'un sentimento la cui infinita complessità si rivela mediante gli infiniti particolari d'una struttura originale... Persino un pensiero è un sistema di vibrazioni che, prodotte dal lavoro cerebrale, offrono senza dubbio un tipo altrettanto distinto quanto un timbro di voce o l'aspetto di un viso... Non c'è un solo atto, in noi, che non costituisca, fuori di noi, una rete tenue e fragile, ma organizzata ed espressiva, un sistema complesso di movimenti e come una creatura animata ». Voi sentite qui come l'immensità panteistica s'insinui fra le più tenui pieghe dell'azione.

Il tempo creato dall'arte cinematografica è sostanziale cioè contratto ed astratto secondo un Logos del tutto interiore. Per quanto anche nel teatro l'azione si restringa soltanto ai momenti simbolici, la parola e le leggi materiali della scena vincolano a ritmi perfettamente ordinari, uguali a quelli cioè della logica esteriorizzazione quotidiana. Nulla più di

questi ritmi resta nell'azione cinematografica la cui libertà nella scelta dei simboli espressivi, essendosi interiorizzata, è teoricamente e praticamente infinita. Per l'arte cinematografica veramente *spiritus ubi vult spirat.*

* * *

« Il film — dice il grande direttore russo V. Pudovchin — ricompone a suo modo gli elementi della realtà per farne una realtà nuova e soltanto sua. Le leggi del tempo e dello spazio, che sono determinate e rigide quando s'abbia a fare con creature viventi e scenari e palcoscenici, non hanno più alcuna rigidità per il film. Tempo e spazio filmistici sono perfettamente subordinati alla volontà del direttore artistico ». (« Filmregie und Filmmanuskript »).

Il direttore artistico non si propone dunque di dare allo spettatore una realtà soltanto veduta ma di dargli una realtà frugata nella sua essenza più vitale da uno spirito assetato d'immagini, per cui tutto è immagine compiuta. Quello che per la ordinaria logica formale è soltanto un dettaglio d'una immagine, per il direttore cinematografico è un'immagine perfetta, è un episodio integrale sulla via della profondità per cui l'apparecchio cinematografico s'è incamminato. Quanto più sa vedere in qualche fuggitivo dettaglio l'espressione immediata e perfetta d'una vita interiore, tanto più il direttore cinematografico è sicuro di riassumere quella vita nel suo centro spirituale, nella sua più dinamica realtà. « Particolare, dettaglio, diventano sempre sinonimi di profondità ». La forza del film è appunto in questo: nella caratteristica virtù che esso possiede di dare un'evidenza ed un significato al dettaglio. La potenza dello spettacolo filmistico consiste nel suo mirare continuamente a penetrare con l'apparecchio il più profondamente che sia possibile, nel centro d'ogni fenomeno. L'apparecchio da presa non fa, si direbbe, che spingersi senza posa verso la più intensa vita interiore: esso si sforza continuamente d'arrivare là dove non arriverebbe mai l'occhio dell'osservatore ordinario che ha solo l'immagine superficiale della realtà. L'apparecchio va più in fondo, si avvicina a tutto quello che possa diventar visibile, e può quindi tutto eternarlo sulla pellicola.

Come il grande direttore russo ci dice, l'arte filmistica è dunque la ricerca entusiastica dei simboli visivi d'una realtà sempre più profonda: è un perenne viaggio in profondità fra simboli balenanti. Chi non veda in quest'arte che un naturalismo grossolano, non sa che siano nè l'arte nè la vita. Il direttore cinematografico è, ormai, sovra tutto, un geniale

creatore di simboli. « Il film esce ormai da quel naturalismo che fino ad un certo punto gli apparteneva, per passare ad una ricostruzione simbolica che non ha più nulla a che fare col bisogno di una materialistica verosimiglianza ».

L'arte cinematografica è insomma il più ardito tentativo di ricostruzione dell'essere secondo la logica interiore dell'infinito: il tentativo di dar forme organiche e scintillanti alla dissolvente malinconia di Pan: è la sua zampogna che si ricostituisce.

* * *

Fra le arti moderne il cinema rappresenta dunque il trionfo giovanilmente impetuoso d'una energia spirituale messa al centro d'una realtà fenomenica.

Ma, come tutte le arti, anche il cinema ha quello che in gergo artistico si chiama bravura, e questa, nel suo caso, consiste nel voler cercare lo splendore dello spirito proprio là dove la realtà fenomenica appare più grigia ed orrida. Suggerire la luce attraverso le tenebre, attraverso il caotico: ecco quello che tenta la bravura del cinema. Per questo, il cinema è volentieri rivoluzionario. Esso sta compiendo la stessa rivoluzione che nelle arti figurative s'era già compiuta con la scuola del chiaroscuro dal Caravaggio a Rembrandt e, nelle lettere europee, con il romanzo di Dostoievski.

Attraverso il cinema, l'ombra rivela i suoi segreti splendori, il fango si nobilita e rivela il suo oro. Tutto quello che pareva abietto, ci appare, d'improvviso, animato da un fervore divino: ed i fatti umani apparentemente più scoordinati ci rivelano d'improvviso un'architettura schematica, piena d'austera bellezza. La vita psichica diventa un tempestoso pulviscolo si ma, attraverso la tempesta, ci par d'intravedere l'arcobaleno.

Questa rivelazione di una solidità divina tra le cose umane, quest'esaltazione d'una vita più umile e più ricca, celata sotto la parvenza delle cose, non debbono farci dimenticare il crudo materialismo psicologico, l'atomismo panteistico della nuova arte, che essa sembra rinnegare soltanto per spirito di puntiglio e di bravura, poichè cerca gemme nell'umiltà non per amore dell'umiltà ma per amore delle gemme, per un amore traviato della luce e dello splendore. Anche l'acquaforte ha le sue civetterie. Il cinema è, come Dostoievski, come Rembrandt, il più diabolico rinnegatore del trascendente ed il più entusiastico assertore

del paradiso in terra. Sotto il rivendicatore degli umili, freme in lui il panteista anelante che crede alla armoniosa santità delle cose e alla divina bellezza della vita terrena. *Je vis et cela est magniphique*: ecco la vera lezione del cinema, crepuscolare paradiso pagano.

* * *

Michelangelo Merisi aveva lasciato da ragazzo la nativa terra di Caravaggio con l'idea di studiare a Milano e poi d'andarsene per il mondo in cerca di fortuna. Dopo quattro o cinque anni di studio, cominciò a girar paesi e, poichè Roma era allora l'America per gli artisti, Michelangelo Merisi fece il gran viaggio e si stabilì a Roma.

La fortuna non l'assisteva. Malattie e fame lo inacerbirono ben presto contro tutti: e tutti profittavano della sua miseria, facendogli dipingere quadri piccoli e grandi per un tozzo di pane. Pareva, del resto, il Merisi, per sua natura, incline ad un irsuto livore: amava vivere con sorda sciatteria, sdegnando pei suoi pasti ogni candore di tovaglie e preferendo una vecchia telaccia verniciata. Indossava sempre lo stesso abito, e sol quando gli cadeva a pezzi da ogni lato, si rassegnava a metterne un altro. Accidioso, arcigno, micidiale, il pittore dettava legge in bieche combriccole di bari e di zingari, modelli prediletti per le sue tele. Egli introduceva nell'arte, per la grande porta, Sua Maestà il Vizio, dall'occhio torvo e dalla faccia pallida. Aveva scoperto la tragica eloquenza che hanno i reietti: e ne profittava avvolgendo le creature della sua fantasia d'un ombrato squallore, rotto da voli d'angeli bianchi.

Travolto dal suo demone sanguinario, l'artista ebbe, come il suo contemporaneo Marlowe, una vita tragicamente breve, piena di febbrosa disperazione. Come il Marlowe, fu costruttore potente e artefice squisito. Con lui s'era iniziata nella pittura la stupenda rivoluzione: partendo dalla negazione di ogni ideale, il Merisi era arrivato alla scoperta dell'ideale nell'orrido. Rembrandt non farà che concludere questa grande rivoluzione, arrivando non solo all'ideale ma allo splendore dell'orrido, intravedendo cioè gemme incantevoli nella desolata putredine, fuochi dolcissimi in fondo ai gelidi abissi della notte. Come Shakespeare sorge sulle spaventose architetture di Marlowe, Rembrandt sorge sulla potente malinconia di Michelangelo da Caravaggio.

Il cinematografo è oggi, e resterà sempre anche quando le sue possibilità coloristiche si saranno squisitamente affinate, la sovrana potenza

del chiaroscuro. Il suo spirito è essenzialmente acquafortistico non perchè lo vogliano le contingenze fotografiche, ma perchè il chiaroscuro appartiene all'economia originalissima del cinematografo ch'è una economia sintetica. Il cinema ha bisogno della nitida violenza dei rapporti immediati non perchè il chiaroscuro rappresenti nella visione qualcosa di più semplice, di più schematico, ma, al contrario, perchè il chiaroscuro rappresenta nel suo vigor sintetico una maggior potenza di suggestioni spirituali in confronto con le delicate armonie del colore. Ecco perchè i colori danno sempre, sullo schermo, una vaga sensazione di allentamento, di ristagno. Non è la luce: è la suggestività della luce quella ch'è diminuita. Il cinematografo è l'arte di cogliere la luce e l'espressione umana nella dinamica essenziale: e non è quindi affatto un'arte muta, come la si suol chiamare, ma è l'arte eloquente per eccellenza, poichè, come abbiamo visto, sorprende la luce e l'espressione nella loro violenza primordiale, quando esse sono ancora vicine alla loro fonte e sature di spiritualità, cioè infinitamente più eloquenti di quel che non sieno poi nel colore e nella parola, i quali rappresentano soltanto una conclusione statica della luce emanante e dello spirito parlante. Un'acquaforte, quando è bella, ha un'eloquenza coloristica che il quadro dei più smaglianti non saprebbe avere: come, prima che noi diciamo la parola che s'aspetta da noi, tutto il nostro corpo, irradiato di spiritualità, ha già parlato in modo ben più vivo e profondo di quel che la parola più viva e più profonda possa mai fare.

Il « Parla: che io ti veda » dell'Evangelo si riferisce, evidentemente, non alla parola in sè, che potrebbe anche esser menzogna, ma a questo parlare profondo, a questa verità interiore tutta cinematica in cui è la rivelazione incoercibile del nostro « io » più segreto e più vero.

* * *

« Parla: che io ti veda! » ecco il motto in cui il cinema e cristianesimo parrebbero congiungersi se il cristianesimo potesse mai rinnegare il drammatico dualismo su cui la sua morale è fondata. Alleato naturale della psicoanalisi, il cinema glorifica oggi con una iconoclastica impudicizia l'« io » energetico della profondità, l'« io » più segreto e più vero, unitario sì, ma come può esserlo il pulviscolo tempestoso. Sei uno o sei l'innumerevole, umbratile Pan cinematografico? La tua silenziosa melodia continua a dissolvere l'uno nell'innumerevole e, attraverso l'in-

numerevole, continua a ricostruire l'uno, con ritmi balzanti, con una architettura musicale in cui gioca la giovinezza d'un dio.

L'arte del cinema ha la sua originalità in questo singolare panteismo costruttivo che ha aperto la psiche al fiato dissolvente di Pan e, attraverso il pulviscolo di questa grande rovina, attraverso il turbinio immenso delle immagini, ci rivela d'improvviso un'architettura essenziale divinamente salda ed animatrice, una musica delle cose segreta e incorruttibile, una vita oltre la vita. Il cinema, come un giovane Dionisio costruttore, ci sta dicendo cose piene d'alto mistero in questa sua ebrietà crepuscolare.

Il cinema è il mistero orfico del nostro secolo, la rappresentazione in forme artistiche d'un culto costruttivo e mistico ed un tempo, pieno d'ombra fresca e di miti folgoranti. In quell'ombra l'idea dell'essere e dell'eterno ci appare in simboli intrecciati con un'impetuosa grazia primaverile. Lo splendore dell'idea brilla in quei simboli attraverso una sensualità sognante. La voluttà dello spirito si immerge in essi e folleggia infantile tra scintillanti rivi d'immagini.

Il cinema non è la fede intellettualistica ma è la speranza che costruisce in ritmi esultanti che s'avvicinano all'immortale e non sanno più il tempo terreno. È un ritorno alla religiosità primordiale in cui ritmo e spirito si confondevano in un'unica danzante realtà, in una musica concreta. I pitagorici immaginavano che noi non sentissimo più la musica eterna degli astri perchè ella, a forza di penetrarlo, s'era ormai consubstanziata col nostro spirito. Il cinema tenta con fervore giovanile di ricostruire questa grande musica essenziale, sprigionandola dal nostro spirito e obbiettivandola. Nella sua incantevole modernità, il cinema rappresenta una religiosità antichissima, una specie di giovinezza pre-pitagorica.

* * *

Il film silenzioso non mira dunque a fotografare la realtà in movimento, a divertirci con la varietà fenomenica, ma a rivelarci l'invisibile sinfonia delle cose. Come parola sostanziata, come musica concreta, esso ha ormai un'economia artistico-spirituale originalissima per cui le parole e la musica dell'esteriorità materiale non sono e non possono essere che brutali sovrapposizioni. Si potrà creare, e s'è già creato, un altro tipo di film, che comporti anche una suggestione auditiva accanto alla visione: ma si tratta allora d'una economia artistico-spirituale del tutto diversa, che non significa affatto un adattamento e un

perfezionamento della silenziosa. Il film sonoro si svilupperà secondo la sua logica particolare, e il silenzioso continuerà per la sua via, verso il segreto più segreto delle eterne armonie. Nella sua immensa popolarità, il cinema è ormai maturo per due tipi di spettacoli: il silenzioso, in cui il silenzio sarà sempre più puro, ed il sonoro, in cui la sonorità sarà sempre più panteistica ed orgiastica, quando non servirà bonariamente a travasare in forme spicciole il teatro nel cinema che, a sua volta, attraverso la radio e la televisione, lo diffonderà a buon mercato per tutte le case. Il cinema, dopo essersi liberato del teatro, lo metterà anche in soldoni. Il chiasso che s'è fatto intorno alla nuova invenzione, veniva in gran parte, come vedremo, dall'idea diffusa ed erronea che il film sonoro potesse e dovesse soppiantare il silenzioso. In realtà, i due spettacoli sono destinati a vivere e a svilupparsi l'uno accanto all'altro, in una perfetta autonomia, come in una perfetta autonomia possono vivere sul teatro la tragedia ed il dramma musicale, l'« Amleto » ed il « Tristano » Il film silenzioso ci darà la tragedia essenziale, il sonoro il dramma panteistico. Con il sonoro, lo zufolante Pan avrà toccato il suo vero impiego. Avremo insomma Pan meditante nel film silenzioso e Pan zufolante nel film sonoro.

Vuol dire che, come fatto estetico, il cinema sta diventando sempre più complesso. Guai a chi vuol semplificarne i caratteri e limitarne le funzioni: esso rischia di non capir più nulla. Il cinema è ancora assai giovane, e bisogna far sempre molto credito ai giovani per non avere sorprese: e non insister mai con troppa pedanteria nell'indicar loro la strada buona. Tanto, essi finiscono quasi sempre col trovarla da soli.

* * *

Ed ora che abbiamo visto la complessità delle suggestioni spirituali, un'ultima parola per quella che io amo chiamare la suggestione ultraveristica.

Molte volte, andati a vedere un film, la sua suggestione spirituale ha già cessato d'operare mentre la sua suggestione veristica c'insegue ancora come un'ombra. La fotografia ha lasciato in noi, in una vaga regione psico-fisiologica ch'è fra la retina e lo spirito, una specie di fantasma cromatico ch'è un'espressione sintetica del rapporto fra i neri e i bianchi del film, il « tono » per dir così, con cui il film ha fatto cantare in noi la sua fotografica luminosità. È una ossessionante traccia del reale, che s'ostina a sovrapporsi allo spirito e a colorirlo e a simbo-

lizzarlo. Ogni film di mediocre valore spirituale lascia in noi questo detrito ultra-veristico che riesce a diventare simbolico del film. Molte volte, la nostra memoria non riesce più a simboleggiare un film se non con questo suo tono cromatico, con il ricordo d'una particolare sensazione di tenebrosità o di luminosità, a seconda del prevalere dei neri e dei bianchi del film.

È la cenere che è rimasta del focherello emotivo acceso dal film, ed è spesso tutto quel che rimane del film. Vuol dire insomma che, nei film mediocri, la suggestione fotografica resta sempre assai più potente che la suggestione spirituale e, spesso, le sopravvive, spettro odioso, che vorrebbe ancora testimoniarci una realtà di cui lo spirito ci ha già detto l'assenza.

Questa suggestione ultra-veristica è rivelatrice della meccanicità che ha prevalso sullo spirito: poichè essa è, quasi sempre, l'effetto d'una cattiva elaborazione fotochimica, d'una « fotografia » cioè in stretto senso filmistico, arbitraria, presuntuosa, falsa. Nei grandi film, nei capolavori autentici, la suggestione ultra-veristica non esiste poichè sopravvive in essi la realtà dello spirito tutta in atto, con tutte le sue luci e tutte le sue ombre potentemente individuate. Non c'è più allora nella nostra retina una somma meccanica di bianchi o di neri poichè il tono luminoso era sempre nel film anche il tono spirituale, il colore era spirito, la forma era sostanza. Nulla come questa suggestione ultra-veristica ci prova che nell'arte cinematografica lo spirito è non mezzo ma fine: che esso è corpo, realtà, vita.

Leo Longanesi

Scrittore e pittore bolognese. Ha fondato e diretto « L'Italiano » e dirige attualmente il settimanale « Omnibus ». Lo scritto che pubblichiamo è apparso in un numero unico de « L'Italiano » gennaio-febbraio 1933-XI, che contiene anche scritti da Marcello Cora, R. Fuelop Miller, Georg Grosz, Béla Bàlàzs, Alfred Kerr e Tito A. Spagnol. È interessante il tentativo di invogliare i cinematografari italiani ad una produzione che tragga motivo da ambienti e situazioni italiane e si liberi dalla vuota e sciocca mania (che si dice commercialistica e che più volte ha portato alla rovina finanziaria dei produttori) della servile e pedissequa imitazione del film americano.

L'OCCHIO DI VETRO

Non credo che in Italia occorra servirsi di scenografi per costruire un film. Noi dovremmo mettere assieme pellicole quanto mai semplici e povere nella messinscena, pellicole senza artifizi, girate quanto più si può dal vero.

È appunto la verità che fa difetto nei nostri film. Bisogna gettarsi alla strada, portare le macchine di presa nelle vie, nei cortili, nelle caserme, nelle stazioni.

Basterebbe uscire di strada, fermarsi in un punto qualsiasi e osservare quel che accade durante mezz'ora, con occhi attenti e senza preconcetti di stile, per fare un film italiano naturale e logico. Arrestatevi all'angolo di una via del centro o del sobborgo, rimanete estranei a quel che v'accade d'intorno e osservate con calma ogni cosa come se v'apparisse nuova, come quando, lasciato il letto dopo una lunga malattia, si è naturalmente condotti a vedere uomini e cose con occhi benigni, e tutto ci appare così straordinario solo perchè da qualche tempo non lo avevamo sotto lo sguardo. La vita di una strada è davvero sorprendente! Meraviglia come tutto possa muoversi tanto naturalmente, in un'armonia così disordinata; si assiste ad una rappresentazione di cui non si conosce la trama. Uomini e cose sembrano appartenere più al sogno che

---

Da: « L'Italiano », numero unico del gennaio-febbraio 1933-XI.

alla realtà, per qualche istante si prova un senso di straordinaria sospensione, di stupore poetico che poi si perde al più lieve movimento dei nostri occhi.

Una donna che passa in fretta e scompare dietro una carrozza, diventa a volte un'apparizione straordinaria, di una verità insospettata. Accade così di scoprire durante brevi attimi una realtà diversa dell'ordinario, più profonda e netta, che non sapremo più rievocare.

L'abitudine alla realtà ci fa perdere ogni emozione diretta e candida; lo sguardo non sa più sorprendere, quasi arrestare per un attimo, quel che passa nel suo raggio; alla sorpresa si sostituisce l'osservazione e l'analisi soggettiva.

Un film italiano, andrebbe concepito e costruito in questo senso. Non si tratterebbe di semplici documentari, ma di trasportare sullo schermo certi aspetti della realtà bianca che sfugge al passante, e domina in ogni ora la vita degli uomini e delle cose.

Accade, a volte, di ritrovare in qualche rara fotografia l'aria di queste apparizioni di cui parlo, d'essere ricondotti alla realtà come se ci se ne fosse dimenticati o avessimo tentato di allontanarcene con paura.

Il film americano all'aria aperta, non è mai riuscito a staccarsi dai preconcetti dello spettacolo, comporre la scena, rafforzare il vero, colorire il paesaggio, rendere luminose le fotografie, educare gli attori ad una particolare mimica. Da Griffith a Murnau, i direttori americani non si sono ancora allontanati dal film *girato* con criteri esclusivamente artistici: pittura, letteratura, teatro e ottica sono fusi con maestria nelle loro pellicole, essi commuovono il pubblico, ma non riescono a trasportarlo in un mondo dove la sola realtà sia l'elemento cinematografico. Sono troppo preoccupati di mostrare la loro coltura e la loro abilità per rinunziare agli effetti di luce, al giuoco delle figure nel quadro, agli elementi decorativi e rettorici della loro cinematografia.

Non rinunziano a un bel cavallo che s'impenna a pochi passi dall'obbiettivo, a una nube che si rispecchia nell'acqua chiara di un lago, a un'ombra che divide un volto, a una macchia di sole che rallegra un cortile, alle pozzanghere di una via rischiarata dalla luce dei riflettori, a tutte le facili e difficili applicazioni della camera. La realtà poco li interessa: sono approssimativi, illustrano e montano una trama con grande arte, senz'altra preoccupazione che quella di rappresentare una vicenda con gusto e bravura. King Vidor, nella *Folla,* in qualche breve scena ha raggiunto una realtà ferma, povera, poetica, senza intenzioni stilistiche evidenti. In *Kameradschaft,* Pabst riesce a mostrare qualche

quadro straordinario quando coglie la folla che, in preda a un terrore sordo, corre verso la miniera. Per qualche secondo appare sullo schermo un paesaggio gelido — in un'aria sospesa di sciagura — animato da figure di una realtà terribile: è come se si fosse ricondotti a certi attimi penosi della nostra esistenza, a certe paure trascorse nell'infanzia.

Quel che Pabst ha sopratutto reso è quell'attimo di rapido presentimento, seguito da crescente certezza, di una sciagura che sovrasta a chi è sopraggiunto da una disgrazia. Presentimento, paura di un triste evento e disperazione che si trasfondono nel paesaggio.

Per accorgersi del volto della realtà, noi dobbiamo provare qualche emozione straordinaria che ci sollevi e ci distacchi da noi stessi; sotto la scossa di un'emozione uomini e cose ci appaiono diversi, come dicevo dianzi, in una luce bianca, in una realtà insospettata, strana, autonoma, ferma al di sopra di tutto. Ma la realtà ha sempre questo aspetto di visione, è sempre al di fuori del nostro tempo e del nostro spazio, anche se l'abitudine ha creata una intimità con lei, un velo che copre i nostri occhi.

Il cinematografo superata la pittura in movimento, la letteratura, le bizzarrie tecniche e l'operetta, cercherà sempre più una maggiore aderenza al vero, portando sullo schermo i segreti che solo *una macchina* sa rapire alla realtà.

Clima cinematografico

Un film è lo svolgimento di un motivo — psicologico, sociale, rettorico o poetico — attraverso un complesso di immagini.

Il motivo di un film non è solo un succedersi logico di scene, lo svolgersi di una vicenda, come accade nel teatro (dove tutto è affidato alla capacità degli attori e la finzione scenica è povera) ma un particolare ritmo che domina ogni progressione di immagini sullo schermo.

Ogni motivo ha *un suo* clima, cioè una sua poesia espressa negli sfondi o scenari. Ma uno scenario cinematografico non è solo un interno, o un esterno, abilmente riprodotto, che resta fermo, staccato dagli attori: è a sua volta una serie di immagini capaci da sole di produrre una emozione. Così, nel succedersi di una vicenda, nello sviluppo di un motivo, l'azione dei personaggi deve essere fusa col luogo in tale maniera da generare un clima di straordinaria verità.

Quando uno scrittore fa precedere una qualunque situazione umana da una descrizione di paesaggio o d'ambiente, fa in due tempi quel

che il film può compiere in uno solo. Ma il clima in un film non si realizza unicamente con la perfetta riproduzione fotografica di un paesaggio o d'altro, con un mirabile scenario, occorre invece che ogni sua applicazione degli sfondi sia in rapporto con la vicenda, in un così stretto rapporto da fondersi e scomparire.

Assistendo a *Ragazze in uniforme* si perde ogni interesse per questo o quel particolare; l'emozione è unica. Tutto scorre davanti ai nostri occhi con lo stesso ritmo. Gli scenari sono poveri se presi da soli, ma nello svolgersi del film, in quella loro straordinaria adesione al motivo psicologico rappresentato, riescono poetici. In questo film ogni motivo è promosso e sorretto dal clima.

Ecco un pomeriggio di domenica. Le ragazze sulle brande si stirano. Sul muro, in penombra, un debole sole riflesso a striscie. Melanconia di una domenica senza fine. Noia. La scala grigia, vista dall'alto. Le ragazze appoggiate al parapetto sputano per misurare il tempo della caduta di « un grave ». Così procede il film.

Si tratta, dunque, di realizzare sopratutto un clima capace di sorreggere un motivo. Raramente accade di assistere ad un film in questo senso riuscito.

Il cinema russo è dominato da questa preoccupazione, ma il più delle volte, nelle pellicole sovietiche, ci s'inoltra in un'atmosfera alimentata solo dalla polemica, in cui prevale il simbolo.

Il cinema americano d'oggi si affida, invece, agli effetti di istantaneo successo, all'azione dei personaggi e all'efficacia di una trama teatralmente ben condotta; di rado riesce a trasportare il pubblico in un clima poetico, dove tutto accada leggermente. Si serve piuttosto di azioni, o di situazioni, che da sè sole possono destare interesse. L'industria di Hollywood ha creato, ormai, un film di ottima qualità, ben confezionato, per la sua vasta e affezionata clientela, in cui tutto è risolto con una straordinaria bravura, secondo schemi prestabiliti, di provato successo. Tutto è così tecnicamente perfetto che un film si gira senza fatica. Amore, dolore, violenza, paura, melanconia, gioia sono motivi già confezionati, segnati per numero, basta collocarli per mettere assieme una pellicola.

Grand Hôtel è un esempio di questa disinvolta cinematografia industriale; artisti bravissimi, scene ben tagliate, ben montate; tutto va ottimamente, ma si tratta di film confezionati su misura: carne in iscatola.

POLEMICA NEL CINEMA

Premesso che il cinema in Italia possa essere polemico, servire il Fascismo, e sostenere una tesi, occorre definire con chiarezza quale tesi occorre dimostrare. La cinematografia italiana, fino ad oggi, non ha avuto alcun mito, pressapoco come la letteratura; i nostri film sono stati e seguitano ad essere povere imitazioni formali del cinema americano, francese e qualche volta russo (*Terra madre*). Non si è mai affrontata una tesi e cercato di risolverla, sia pure ingenuamente, perchè una tesi non esisteva, perchè gli esponenti della nostra cinematografia non hanno nessuna critica da opporre alla società italiana; fare una pellicola è una questione, da noi, estranea agli interessi e alle idee politiche del nostro paese; si cerca di ottenere le simpatie del Regime e del pubblico con espedienti rettorici, patriottici, quanto mai indecorosi; si fa il possibile per non urtare la censura e la mentalità dei *tempi che corrono*, e conservare, d'altro canto, la vecchia fisonomia della produzione allegro-sentimentale piccolo borghese.

Ora il cinema, in Italia, senza esercitare una violenta polemica di partito — com'è accaduto in Russia — dovrebbe reagire a quel particolare costume, a quella particolare mentalità che le nostre case cinematografiche si ostinano ad illustrare. Costume e mentalità di una classe falsa, senza fisonomia, facile all'improvvisazione, nè borghese nè operaia, frivola e dilettante, carica di pretese e di vizi, costume e mentalità che finiscono col dominare la pubblica opinione e dare al paese un tono di immeritata banalità.

Non è difficile scoprire questo piccolo mondo nei suoi vari e diversi aspetti; dal piccolo gerarca al burocrate, dal *viveur* alle lettrici di « Domus », dalle bagnanti ai zerbinotti coi baffi alla Menjou, c'è tutta una folla da definire severamente. Ma per poter rappresentare, con accento d'ironia o di satira, questo mondo non bisogna appartenervi o, almeno, non accettarlo.

Il cinema americano è riuscito originale e vivo solo perchè, a differenza del nostro, ha in un senso o nell'altro, esercitato una funzione morale; non si è limitato a mostrare al pubblico le allegre gambe di una ballerina o il volto patetico di un'attrice. David W. Griffith in ogni sua pellicola intraprende una crociata quacchera; King Vidor, nella *Folla*, mostra la tragedia del piccolo impiegato che vuole elevarsi dalla massa; Erich von Stroheim non esita a fare la satira di sè stesso,

pure di mostrare i paradossi delle vecchie aristocrazie militari. — Prende soldi dalla serva, bara a carte, riceve schiaffi, piange di paura, violenta le ragazze povere, fa la spia, ma la sua uniforme è sempre impeccabile. Ogni suo gesto resta austero, rigido come di fronte all'imperatore. Tutto è concesso a un vero aristocratico purch'egli salvi *lo stile.* Stroheim è sempre il Barone von Stroheim anche nelle situazioni più miserevoli. — Nessuno è riuscito meglio di lui a rappresentare certe figure d'ufficiali che, perduto il prestigio del comando, di una divisa, cadono miseramente in basso.

Tutti i direttori di film, da Fritz Lang a René Clair, da Charlot a Pabst, francesi, tedeschi o americani che siano, hanno cercato di interpretare la realtà seguendo un criterio morale. Ognuno, a suo modo, ha *girato* una critica sociale. Chi ha difeso l'operaio, chi la prostituta; chi ha mostrato gli errori del capitalismo, chi la noia dei ricchi; chi ha tessuto l'elogio dell'ordine, chi la felicità dei selvaggi, nessuno si è mai allontanato da un tema sociale. Solo il film italiano, degno seguace della nostra rettorica letteratura, si è accontentato di servirsi della camera con propositi artistici e mondani.

La nostra cinematografia è troppo povera di argomenti per riuscire efficace; qualunque trama rappresentata non riesce mai a toccare fondo, sorvola proprio dove occorre approfondire, ed insiste laddove occorre passare in fretta. Non ha problemi da risolvere, nè preferenze, perchè non ha opinioni da difendere. Non saprà mai dare una qualunque interpretazione della realtà: tutto sfugge al suo obbiettivo. Una macchina da presa è una lente d'ingrandimento della quale occorre sapersi servire.

Tutti i film fatti fino ad oggi in Italia, non sono riusciti a commuoverci per un solo attimo; non sono riusciti a mostrarci una protesta nè un affetto.

Affetto: si può usare questa parola anche nei confronti del cinema. Affetto per il personaggio rappresentato. (Un *metteur en scène* può mostrare affetto verso quello stesso mondo ch'egli dipinge ironicamente come Stroheim); affetto: qualità che manca ai nostri direttori.

Con *Campione,* King Vidor riprende con affetto un motivo del vecchio repertorio americano di *boxeurs,* mostrando come si possa fare un film senza ricorrere agli ultimi insegnamenti della cinematografia tedesca e russa, ormai padrona di Hollywood. *Campione* è un film americano per eccellenza, nella tecnica, negli attori e nella messa in scena. Tutto è risolto con una naturalezza che non nasconde finzioni. La pellicola procede senza scosse, facendo dimenticare al pubblico d'essere in

teatro. King Vidor non si serve della sua abilità di *metteur en scène* per mostrarci variazioni fotografiche su un tema: non insiste in particolareggiate descrizioni di ambienti e non abusa della magia cinematografica di Mamoulian, ad esempio. Egli si nasconde dietro agli attori, preoccupato solo di portarli ad una straordinaria e poetica interpretazione del soggetto. Ogni dettaglio è curato con arte, ma le inquadrature, i tagli e le infinite altre risorse tecniche non aggrediscono il pubblico. La vicenda è condotta senza aiuti espressionistici, senza insistenza, con un ritmo tranquillo. Da tempo non si assisteva ad una pellicola così ben fatta, semplice, senza i nuovi misteri del subcosciente. L'avanguardismo ci aveva davvero annoiati! King Vidor riesce a commuoverci senza espedienti, finalmente!

Il vecchio Champ, il vecchio ex campione del mondo, è un eroe che merita le nostre lagrime.

Come tutto è felicemente risolto in questa pellicola; Champ in mutande, Champ al giuoco, Champ in carcere, Champ sul ring, Champ morente; poco alla volta ci affezioniamo a lui come il povero Thing.

Ogni scena è misurata, risolta con naturalezza.

È il mattino. Thing dorme ancora. Champ, dopo la sbornia della sera, si alza dal letto. Beve nella brocca, il vino gli ha seccato la gola. Si lava. Si asciuga con la camicia. Si pettina. Riprende forza. Il mattino promette sempre qualcosa. Champ, anche dopo una serataccia! Dai calzoni è caduto un dollaro. Si può tentare ancora la sorte coi dadi. « Sputa qui, Thing, ci porterà fortuna ».

Champ è felice. Champ è in forza. Si mette in guardia: uno, due; una finta, un diretto. È il suo gesto abituale. Champ è un ex campione del mondo.

Ecco un mattino di Champ. Un mattino felice.

Il film procede con questo tempo. Ogni motivo è ripreso, da lieto diventa triste. King Vidor non ha paura di ripetersi.

New Champ, il cavallo di Thing, il vecchio cavallo da corsa, segue la vicenda del vecchio campione: fortuna e sfortuna si invertono e si susseguono. New Champ, è venduto, ripreso, perduto e ancora riacquistato.

Nel secondo tempo, Thing attende di fare visita alla madre. Canta una canzona, arrampicandosi sui tetti. È una canzone d'amore, imparata nel caffè dove Champ la notte giuoca ai dadi.

Sono questi i motivi di King Vidor in *Campione*.

Tutto il film è portato innanzi con estrema delicatezza e discrezione, fino all'ultima scena. Il dolore di Thing è rappresentato con alcuni magnifici quadri, di una commozione irresistibile, ottenuti con qualche leggero gesto del bimbo e questo lamento che domina il piccolo box, dove giace il vecchio campione: « Voglio il Champ »!

TEDESCHI

Giuseppe Goebbels

Proviene dalle prime squadre d'azione nazionalsocialiste. Presidente della Reichskulturkammer. Ministro della Cultura e della Propaganda del Reich.

Alcuni giorni or sono ho veduto un film che fu girato alla fine dell'anno 1932 e che era pronto per la programmazione al principio dell'anno 1933.

Questo film fu allora proibito per ragioni politiche; ma non è questo ciò che qui ci interessa. Più interessante è un altro fatto. Questo film fu ritenuto allora nei circoli competenti come una sensazione tecnica e ottica. Esso schiudeva nuovi orizzonti. Ma rivedutolo dopo 5 anni ci spaventiamo per la banalità dello spettacolo, la volgarità dei mezzi e l'inefficacia della interpretazione. Ricordo questo, soltanto perchè mi sembra un esempio classico per dimostrare che il cinema è un'arte giovanissima, moderna e quindi anche straordinariamente suscettibile a evolversi.

Sarebbe cosa possibile guardare ancor oggi progetti architettonici, quadri oppure messe in scena dei teatri del 1932, senza per questo sentirsi distanziati sia nei riguardi del gusto che dell'arte.

Diversa è la cosa per il cinema. Il cinema è ancora nel periodo della sua infanzia ed il suo progresso, tecnico ed artistico, fa di anno in anno passi da gigante. Quale sarà la sua influenza sulla vita pubblica e sulla formazione dello stile e del gusto del pubblico in un futuro vicino o lontano non è cosa che per il momento ci sia possibile sapere.

È troppo evidente che il cinema, oggi, è l'arte più discussa e questo perchè esso non è riuscito, fino ad oggi, a rivelare la sua vera essenza ed il suo vero carattere. Esso si trova ancora in uno stadio di eterne prove, ricerche, tentativi, esperimenti. Ogni film che abbia qualche pretesa artistica ha per noi il valore di una nuova rivelazione. Per questo, ora che le basi economiche ed organizzative della vita cinema-

---

Discorso del Ministro del Reich Dr. Goebbels alla riunione della « Reichsfilmkammer » tenutasi il 4 marzo 1938 al Teatro dell'Opera Kroll di Berlino. Da: « Jahrbuch der Reichsfilmkammer 1938 ». Edizione Max Hesses, Berlin-Halensee.

tografica tedesca sono quasi del tutto consolidate, e che la sua fase evolutiva si può in certo qual modo considerare come conclusa — mi sembra necessario portare la discussione del lato artistico del cinema su di una base tale che dia la possibilità a tutti coloro che si intendono di arte di discutere, o meglio ancora di intendersi su quello che essa sia, sarà e dovrà essere. Poichè avviene, per le discussioni sul cinema tedesco, quello che accadeva per le discussioni sui nostri problemi politici prima che il nazionalsocialismo se ne occupasse a fondo. Noi nazional-socialisti, quando eravamo all'opposizione, ci siamo appassionatamente battuti ogni qualvolta vedevamo che le discussioni sui problemi politici della Germania sfioravano i soggetti anzichè sviscerarli. Allora in Germania si discuteva di cose e soggetti che in verità nulla avevano a che fare con l'esistenza del nostro popolo, mentre i problemi che effettivamente potevano considerarsi i punti vitali e cruciali del nostro popolo rimanevano completamente estranei alla discussione. Il fatto di non prendere in considerazione le cose essenziali mi sembra che sia anche oggi la caratteristica più saliente di ogni discussione sul cinema tedesco. Finora noi non ci siamo preoccupati di riconoscere per loro stessi i problemi del cinema e quindi ci accontentiamo di discuterne gli aspetti esteriori, o per meglio dire, superficiali. Ritengo pertanto essere mio compito, in questa dissertazione davanti ad un'assemblea di veri competenti, dissertazione che ha luogo una sola volta all'anno, tentare di sviscerare i veri problemi essenziali del cinema tedesco. Anche se in questa impresa riuscissi soltanto a mettere in luce i problemi, avrei fatto con questo abbastanza, e più che abbastanza. Poichè io sono convinto che i problemi dell'arte tedesca, se una volta dovranno formare veramente l'oggetto di un dibattito, potranno anche trovare la loro soluzione in un tempo relativamente breve.

Uno dei problemi più discussi del cinema tedesco è per esempio la questione se sia il dialogo o l'azione di un film a fornire la migliore garanzia per un successo artistico e commerciale. Già da questo esempio non è difficile dimostrare come noi ci si sia allontanati dal vero tema poichè questo problema non è un problema impostato sull'uno *o* sull'altro dei suddetti requisiti, ma sull'uno *e* sull'altro. Altrimenti si vengono a formare due concetti opposti quando in effetti non esiste alcuna antitesi fra di loro ma al contrario essi sono interdipendenti. Così io posso proporre questo problema: se in un film sia più utile la preponderanza dell'azione o del dialogo. Ma se io ho soltanto una pallida idea delle possibilità di successo di un film non dovrò mai porre il

problema di sapere se un film debba consistere di un'azione *o* di un dialogo.

La soluzione del problema sta nella fusione delle antitesi. O per dirla con altre parole: un buon film dialogato ha bisogno di un'azione attraente ed interessante ed il film con un'azione che desta interesse ed intensa attenzione ha bisogno di un dialogo ben diretto.

Questi problemi non sono, come ebbi già a far notare, tali da dover formare oggetto di discussioni. A noi interessa molto di più un altro problema il quale, alle volte, suole coincidere con i due or ora menzionati. Esso è questo: ha il cinema il diritto di curare un'arte fittizia ed illusoria distaccata dalla vita e dai suoi problemi oppure, nonostante ogni apparenza ed illusione, esso deve in definitiva rimanere aderente alla vita? Questo mi sembra uno dei problemi essenziali da risolvere e non solo nel cinema tedesco ma anche in quello internazionale.

Dopo aver visto un film e aver dato un giudizio, basato sul semplice istinto e sul sentimento, in merito alle sue buone o cattive qualità, noi procediamo all'indagine delle ragioni che ci hanno fatto sembrare questo film buono o cattivo. Nella maggior parte dei casi, se non in tutti, giungiamo alla sorprendente constatazione che riscuote la nostra approvazione quel film che descrive la vita e che ha, in qualche modo, rapporti con essa. Quel film nel cui ambiente noi crediamo di riconoscere il nostro proprio ambiente o un ambiente a noi noto; quel film nel quale nell'azione e nei personaggi noi scopriamo per lo meno un certo grado di attendibilità, di verosimiglianza; quel film nel quale abbiamo la sensazione che sia effettivamente riuscito il miracolo di riprodurre la vita in una forma concentrata ed intensa. Con questo non si vuol dire che il film, come ogni altra arte, non viva anche di apparenza e di illusione. Poichè arte non è la precisa riproduzione fotografica della vita, dei suoi avvenimenti, delle sue condizioni e dei suoi uomini; ma ciò che distingue l'arte dalla natura è il fatto che essa suole rappresentare e interpretare la vita in una forma concentrata, intensificata e con tonalità più accentuate.

Se io, partendo da questi punti di vista, voglio sondare criticamente la produzione tedesca dell'anno scorso, dovrò giungere alla conclusione che, se vi deve essere una richiesta da fare alla produzione tedesca dell'anno prossimo, deve essere questa: che il film si avvicini di più alla vita, alle sue vicende, ai suoi problemi, alle sue complicazioni ed ai suoi uomini.

In questa riunione per il fatto che il film tedesco non abbia sempre superato questo distanziamento dalla vita non occorre che io porti delle dimostrazioni. Voi tutti vi ricordate di aver visto, in questi ultimi 12 mesi, dei film, alla cui rappresentazione un uomo normale si sente, come suol dirsi, venir la bile. Film nei quali soggetto, regia artistica, livello intellettuale, svolgimento dell'azione rappresentano, quasi direi, un attentato all'intelligenza del pubblico. Se soltanto una di queste scene si svolgesse in qualche luogo ed in qualche tempo nella vita reale di ogni giorno ogni spettatore dovrebbe chiamare i pompieri o la polizia.

D'altra parte non vi può essere alcun dubbio che nel periodo a noi noto dello sviluppo del nostro popolo non vi è mai stata un'epoca così ricca di problemi come l'attuale. Poichè mai la nostra vita politica, spirituale, culturale, morale, economica e sociale è stata internamente così rivoluzionata come oggi. Mai l'umanità è stata posta davanti a problemi rivoluzionari così nuovi e importanti come la generazione di cui noi siamo i rappresentanti. Per questo il pubblico che frequenta tali rappresentazioni cinematografiche a lungo andare deve sentire in modo sempre più chiaro l'abisso che separa questa così detta arte cinematografica dalla vita stessa e dai suoi veri problemi.

Prima, quando io ancora non avevo avuto occasione di avere più precisi ragguagli sulla struttura economica del cinema tedesco, da parte dei produttori mi si obbiettava sempre che gli affari esigevano tali concessioni, che il pubblico voleva questi film, che tali film erano precisamente adatti al suo gusto. Ora questo non sarebbe ancora di per sè stesso un argomento valido, poichè, secondo la mia opinione, la prima norma per le direttive di un popolo, non solo nel campo politico ma anche in quello spirituale, consiste non nell'adattare le norme direttive alla massa ma la massa alle norme direttive. Inoltre l'argomento portato dai produttori non solo non era valido ma era anche falso. Poichè in seguito si è dimostrato che un tal genere di film non riempiva affatto le casse come era stato predetto. Ora se dei film che rinunziano a qualsiasi pretesa artistica, che lontani dalla vita rappresentano soltanto un regno di illusioni e di piatte parvenze estetiche, vengono riprovati dagli enti direttivi del cinema e dello Stato, dalla stampa e dai realizzatori del film e se non trovano neppure il consenso del pubblico io mi domando perchè essi vengano girati.

Io ammetto che di quando in quando un film di questo genere possa avere un successo finanziario. Ma questo per lo più non avviene

perchè il pubblico desidera vedere questi film, ma perchè in questi film vuol vedere determinati attori. Ora io ravviso il primo grave e fatale errore delle direttive cinematografiche tedesche nel fatto che un po' alla volta nel mondo della nostra produzione cinematografica si è venuto formando il principio di impiegare degli attori scadenti per dei buoni film, poichè i buoni film hanno successo per sè stessi, e dei bravi attori per dei brutti film, poichè altrimenti simili film non adescherebbero il pubblico ad entrare nel cinematografo. Se non si volesse frenare a tempo questo modo di agire senza coscienza esso, a lungo andare, porterebbe ad una completa inevitabile distruzione del nostro patrimonio artistico. Quindi non ci resta altro da fare che intraprendere il serio tentativo di avvicinare il film alla vita e non la vita al film.

Ho fatto notare proprio ora che si dovrebbe cercare di rappresentare la vita in una forma diversa da come essa effettivamente si svolge. Poichè i conflitti della vita raramente sono visibili nè essi, per lo più, si compiono in un periodo di sole due ore, nè il dramma si svolge nell'ambito di un piccolo circolo di persone di cui lo spettatore possa avere completa visione. I conflitti della vita hanno bisogno del loro periodo di sviluppo, ma l'arte non possiede nè tanto tempo nè tanta possibilità di sviluppo. Dove la vita talvolta si concede, e può concedersi, settimane, mesi, anni e decenni, il film deve sbrigarsela in due ore e mezzo. In altre parole ciò significa che esso non deve soltanto semplificare i personaggi ma anche riassumere i processi drammatici, concentrarli ed intensificarli. Tuttavia questo non vuol dire che con ciò esso abbia il diritto di allontanarsi dalla vita. Al contrario: i conflitti devono essere rappresentati in modo più intenso, più concentrato e più conciso, ma devono essere quelli della vita. Non si devono formulare dei semplici conflitti che possono esistere nel mondo del pensiero, della meditazione e della fantasia dello scrittore seduto alla sua scrivania ma che non esistono, e non potrebbero esistere, nella vita reale.

Questo vale anche per gli uomini che nel film sono rappresentati artisticamente. Essi devono naturalmente possedere in misura maggiore le virtù, le passioni, le manchevolezze ed i difetti di noi tutti. Ma devono essere virtù e passioni vive così che alla fine di un film si possa sempre dire: si, così sono gli uomini, essi non sono migliori, ma essi non sono neppure peggiori. Soltanto allora i nostri rapporti verso questa arte diventano giusti ed i conflitti che vengono rappresentati nel film diventano veri.

Una simile arte cinematografica così vicina alla vita ha, naturalmente come premessa, che anche i luoghi dove questi conflitti si svolgono e dove gli uomini si muovono ci siano noti in modo che noi si possa immaginarceli, ed occorre che gli ambienti siano quelli dove generalmente la vita suole svolgersi. Così io ritengo che avvengano più conflitti in uno di quei grandi casamenti di affitto di Wedding (*) a Berlino che non in un albergo di lusso sulla riviera. Ma nel cinema avviene l'opposto. Non si vedono mai luoghi che noi conosciamo, che ci stiano a cuore, dei quali noi sappiamo che lì si svolgono i nostri appassionati conflitti, ma al contrario ci vengono sempre mostrati con una costanza, che direi quasi maligna, ambienti che non conosciamo o che conosciamo troppo attraverso tutti i film precedenti, ambienti che non ci interessano affatto, perchè gli uomini che in essi agiscono sono completamente incolori e privi di caratteri ben definiti.

Altrettanto avviene per l'atmosfera del film. I conflitti, che l'attore deve risolvere sono quelli di un'epoca ormai da tempo trascorsa e non ci interessano più. Ad essi avrebbero forse potuto cimentarsi con le loro capacità analitiche uno Strindberg o un Ibsen. Ma in un'epoca in cui si agitano milioni di uomini, in un'epoca in cui in tutte le parti del mondo si svolgono drammatici conflitti popolari, in cui d'altra parte riaffiorano le virtù eroiche di un popolo, la comprensione per problemi così puramente individualisti e lontani dalla vita non è più molto viva. Ciò significa, con altre parole, che per noi non si tratta soltanto di conquistare un poco alla volta, per il cinema, i conflitti tedeschi, ma anche l'ambiente tedesco, le località tedesche, gli uomini tedeschi. Poichè, strano a dirsi, se qualche volta si esaminano scene e ambienti presi dal vero nei film tedeschi si giunge alla sorprendente constatazione che neppure questi corrispondono alla realtà. Negli ambienti altolocati dell'aristocrazia o del denaro la vita non suole svolgersi così come il piccolo « Pierino » se l'immagina seduto davanti alla sua scrivania. Si potrebbe perdonare al cinema questo errore se per lo meno esso ci avesse fornito questa illusione con più intelligenza. Poichè i vari problemi vengono considerati dalla vita sempre in altro modo, e per dire il vero più intelligentemente, così come più intelligentemente vengono anche risolti.

Con questo vengo al problema principale.

Come ogni altra arte, anche il cinema vive di contrasti. Soltanto nei contrasti delle situazioni e degli uomini si possono accendere dei

(*) *Wedding: quartiere popolare di Berlino.* N. d. T.

conflitti, e soltanto essi rendono l'aria interessante. Se si sa al principio ciò che accadrà alla fine non vi sarà alcuna ragione di guardare la parte intermedia. Ma quando l'opera d'arte, in questo caso specifico il cinema, ha il compito di rappresentare dei conflitti che solo rispetto agli uomini, e non agli oggetti, possono essere opportunamente mostrati, si deve dedurne senz'altro che il cinema ha altrettanto bisogno di uomini malvagi, quali esponenti di principî malvagi, che di uomini buoni quali esponenti di principî eroici. Si dà quindi un colpo mortale all'arte quando le si chiede di presentarci uomini soltanto come noi volentieri ce li immagineremmo, soltanto uomini ideali, soltanto dei campioni e degli eroi, grandi sentimentali ed angeli candidi, cherubini e serafini.

La vita non è così. Anche il singolo rappresentante di un ceto professionale non si comporta sempre nella vita come le attribuzioni della sua classe lo esigerebbero. Io mi rifiuto quindi categoricamente di ascoltare ammaestramenti di singoli ceti professionali o di istituzioni pubbliche in merito alla discussione se, in questo o in quel caso, il comportamento in un film di un membro di una determinata classe professionale sia compatibile con l'onore di questa professione. Per esempio la Federazione dei marinai tedeschi non deve sentirsi offesa se in un film, che si svolge fra marinai, accade un assassinio. I giornalisti tedeschi non devono sentirsi offesi se in un film si presenta un giornalista che giustamente, e giustificatamente, riceve uno schiaffo. Con questo non viene offeso l'onore professionale. Così come esso non viene diminuito per esempio se un portiere trasporta un baule. Quindi non farà su di me nessuna impressione se la Federazione dei portieri tedeschi mi inoltrerà una protesta perchè un portiere si permise, potè o volè trasportare un baule. Poichè in certo qual modo gli uomini che appaiono sul film devono pur possedere una professione. Non è possibile rappresentare i conflitti della vita soltanto fra coloro che non fanno nulla, e non è neppure possibile evitare che di quando in quando si tratti in un film del ceto professionale dell'occasionale spettatore di quel film.

Inoltre è anche inevitabile mostrare l'ambiente delle varie professioni. Ma è del tutto ingiustificato, stupido e sciocco sentirsi offesi nella dignità professionale. Quando per esempio i contadini dicono: « non è così che un contadino tiene le redini », o quando gli operai di una fabbrica dicono: « non è così che lavoriamo col martello », essi non possono comprendere sul momento per quali ragioni, per quali necessità artistiche, il regista ha deciso in un modo piuttosto che in un altro. Queste cose il ceto professionale non è in grado di giudicarle e non è neppure

il suo compito. Esso deve difendere soltanto l'onore ed il diritto della classe da lui rappresentata, ma nulla più. Esso non deve avere nulla da ridire circa l'espressione artistica con la quale viene riprodotta la sua professione, sulla sua etica e sul suo onore poichè su ciò spetta a decidere alle comuni autorità statali, popolari ed artistiche.

Ho fatto notare in principio che i problemi, i quali finora sono stati oggetto di discussione nei riguardi del cinema, non sono, a dire il vero, problemi che meritino di essere discussi. Ma che la discussione sia necessaria, che essa abbia un effetto stimolante, rappresentando un elemento positivo ed attivo della concezione artistica, non vi può essere alcun dubbio. Essa deve esistere. Essa deve anche aver luogo fra artisti. Soltanto che l'artista deve evitare il pericolo che la discussione prenda il sopravvento sul lavoro ed a lungo andare adombri quest'ultimo. Poichè compito dell'artista non è discutere, ma lavorare. Ancora oggi vale per lui la parola di Goethe: « Crea artista, non parlare ».

Inoltre è mia opinione che i programmi politici del cinema, da diverse parti pateticamente annunciati con tanta abbondanza di frasi, non ci hanno fatto per nulla progredire. A noi tedeschi, come popolo di poeti e filosofi, non sono mai mancati dei programmi. Per esempio noi non abbiamo mai avuto tanti programmi economici come nell'epoca in cui noi avevamo 7 milioni di disoccupati. È per questo che nell'anno 1933 il rimprovero più grave che ci veniva mosso era quello di non averne alcuno. Il miglior programma consiste sempre nell'aderenza alla vita, nella conoscenza degli uomini, nei fiduciosi e socievoli rapporti con i medesimi, nello studio dell'anima umana, e nel sapere adeguare norme e metodi a tutte queste cose. Quello che a noi oggi manca non sono i programmi, ma i buoni film. Perciò se oggi qualche tedesco sente il bisogno di coadiuvare, deve farlo nel posto adatto, che non è nelle pagine di qualche giornale, ma negli studi cinematografici.

Noi non siamo soffocati dall'abbondanza di talenti, ma proprio dal caso contrario. Non avviene che vi siano degli aspiranti davanti alle porte in attesa di occupare un posto, ma il contrario: noi abbiamo dei posti per i quali non vi sono aspiranti. Con altre parole: in un'epoca che ha tanto bisogno di ingegni, di personalità, e di uomini che possiedano coraggio e forza, quando ci si prende una responsabilità non significa che è venuto il momento di discutere, ma il momento di agire.

Oggi non mi si può più venire a dire: « Noi non abbiamo la possibilità di agire ». Questo avrebbe forse potuto essere ancora giustificato

un anno fa. Ma quest'anno coloro che creano il film sono entrati a bandiere spiegate a fare parte dei Consigli di vigilanza. Con questo essi si sono presi una responsabilità di cui non possono poi disfarsi, con frasi ampollose, sulle pagine di un giornale. Poichè non è possibile che si prenda parte ad un'opera e contemporaneamente ci si assuma il diritto di criticarla. A che cosa ci porterebbe questo? Sarebbe precisamente come se io esigessi per me il grato diritto di cooperare al governo dello Stato, ma d'altra parte pretendessi pure il grato diritto di criticare pubblicamente lo Stato. Il diritto di critica è sempre un diritto condizionato, ed ogni critico deve tener ben presente, nell'esercitare le sue funzioni, che un bel giorno egli si troverà dinanzi all'ingrato dovere di prendere sul serio la sua critica e di accettare il compito che gli verrà assegnato. Poichè per lo più questa critica è così incompetente e così piatta che essa non può che meravigliare e sbalordire chiunque s'intenda un po' delle cose.

Come può un estraneo giudicare la difficoltà dei problemi? Che idea può formarsi delle grandi preoccupazioni economiche, tecniche ed artistiche con le quali devono tormentarsi coloro sui quali incombe realmente la responsabilità e che hanno il coraggio di assumerla? Che ne sa un critico, eroe della penna, quante fatiche e preoccupazioni costi il solo fatto della equa ripartizione del lavoro negli studi cinematografici, senza parlare poi delle preoccupazioni economiche, tecniche ed artistiche. La critica è permessa solo a colui che conosce le difficoltà, che le combatte, che le comprende e che con la sua critica non vuol fare altro che proporre nuove regole per eliminarle. Qualsiasi altra forma di critica non è costruttiva ma è soltanto paralizzante, irritante, provocante, sfacciata ed inopportuna.

Questa critica è ancor più pericolosa quando essa non si presenta in veste borghese ma degenera in un facile appello agli istinti rivoluzionari, sempre presenti e latenti in un popolo. Questi signori rivoluzionari mi fanno sempre l'effetto di persone che vadano in giro in pubblico in pigiama e pantofole. I loro programmi sensazionali non hanno nulla a che fare con la rivoluzione, e le loro frasi sono così vecchie e così usate da ritenersi consunte già 15 anni fa. Con esse non si riesce ad adescare più nemmeno un cane.

Quando per esempio mi si dice che vi sono i ranghi giovanili che aspettano io chiedo soltanto: « Dove? Nominatemeli questi giovani! Ditemi il loro nome! Ditemi un solo nome ed io andrò a cercare quest'uomo ». Ma non vi sono nomi, poichè quando veramente esistono essi

si trovano già ai loro posti responsabili e, dovunque essi si trovano sono da noi osservati, diretti, messi a posto e aiutati. Sono ora 5 anni che io sto cercando questa gioventù. Quando in mezzo ad essa scopro un individuo che promette lo prendo subito e lo metto in quel posto per il quale ritengo che egli sia adatto. Se vé ne sono ancora di questi giovani di cui io non conosca l'esistenza li invito nel modo più solenne ad annunciarsi.

Generalmente le vere forze giovanili non rimangono occulte. Anche noi siamo stati una volta dei giovani. Ma noi fummo allora tanto intelligenti da farci notare, e non mancammo, per chiedere che ci fosse fatta strada, di darci da fare in tutti i modi per metterci in vista. A lungo andare questo appello alla Nazione non poteva rimanere ignorato sebbene fosse un'epoca in cui gli organi direttivi dello Stato e della vita pubblica quando si annunciavano degli ingegni, anzichè ascoltarli facevano orecchie da mercante. Ma questo oggi non avviene, oggi ci si rallegra quando si scopre un giovine talento, lo si osserva con occhi vigili, critici e preoccupati. Quando ci si convince che egli fa artisticamente un passo falso si cerca subito di influire su questo giovane ingegno affinchè a causa di cattiva direzione e cattivi inizi non abbia a tramontare con la rapidità con cui era sorto. Effettivamente nella vita artistica della Germania oggi si può parlare di direttive prestabilite, sistematiche e consapevoli dei propri scopi.

Chi deve avere dunque ancora il diritto di critica? Il diritto di critica può essere esercitato con me a quattro occhi. Lo si può esercitare nei Comitati artistici, negli studi cinematografici, nelle sale in cui i film vengono proiettati a scopo di essere esaminati e approvati. Questi sono gli Enti autorizzati alla critica. Ma la critica non deve essere esercitata da un pubblico che non conosce affatto le difficoltà e quindi non ha nessuna idea per sapere se essa sia giusta o ingiusta. Ogni critico deve essere pronto, in qualsiasi momento lo si chiami, ad occupare il posto che egli ha criticato, altrimenti non ne ha alcun diritto. Anche noi abbiamo criticato, ed anche abbondantemente. Credo che nessuno vorrà contestarci che all'epoca in cui eravamo all'opposizione siamo stati dei veri maestri della critica. Ma per noi essa non è mai stata fine a sè stessa, non è stata un riflesso egoistico, una vana mostra davanti ad una massa priva di istinto ed incapace a giudicare. Per noi la critica è stata sempre il mezzo per raggiungere uno scopo. Con essa noi volevamo allontanare uomini da cariche che ritenevamo a noi assegnate dal destino. E nel momento in cui queste cariche rimasero vuote non ab-

biamo indugiato un secondo ad occuparle. Noi abbiamo anche parlato dei ranghi giovanili. Ma questi ranghi giovanili non hanno espresso le loro idee rivoluzionarie negli articoli dei giornali, ma questi ranghi giovanili, quando furono chiamati, hanno occupato i Ministeri e poi hanno fatto la storia. È facile criticare quando non si è soggetti ad alcuna responsabilità, quando si fa della critica davanti al pubblico e lo si invoca a testimonio di fatti sui quali esso non è affatto in grado di giudicare.

Del resto io ritengo questa specie di banale autoincensamento come perfettamente trascurabile. Gli si potrebbero applicare le seguenti parole di Goethe: « Il vano suono dei loro latrati dimostra soltanto che noi cavalchiamo ». Poichè nel frattempo tutte le richieste che gli artisti tedeschi mi avevano continuamente fatte negli ultimi 5 anni sono state, una dopo l'altra, tutte realizzate. Poichè quello che più importa, e ciò che mi si richiedeva sempre negli anni dal 1933 al 1937 era: « Noi siamo esclusi dalla produzione cinematografica, la produzione cinematografica è soltanto un affare, la produzione cinematografica è un'industria, gli artisti non hanno niente a che fare con essa. Noi artisti siamo soli a far riempire le casse, noi siamo costretti ad accettare qualsiasi soggetto, e si cerca di tacitare le nostre obbiezioni artistiche con alti stipendi ». Ma oggi non è più il caso di fare simili discorsi. Ma se anche fosse il caso allora, signore e signori, non lamentatevi con me e non lamentatevi con l'industria, ma lamentatevi con gli artisti che a vostro nome e per vostro incarico sorvegliano l'industria cinematografica tedesca.

Naturalmente io so che una trasformazione così radicale dell'industria cinematografica tedesca ha bisogno di un certo periodo di tempo. So bene che essa non può effettuarsi dall'oggi al domani, come pure io so che ogni singolo individuo deve anzitutto ambientarsi nel suo nuovo genere di lavoro, e deve prima di ogni altra cosa imparare a conoscere bene le difficoltà cui va incontro, poichè se si vede costretto ad assumere improvvisamente delle responsabilità, altrettanto improvvisamente se ne spaventa. Ma questo periodo di tempo sarà superato ed allora, ritengo, per lo sviluppo artistico del nostro cinema verrà il momento in cui gli artisti saranno veramente pronti ad assumere verso il pubblico la responsabilità per la loro propria arte cinematografica. Poichè in nessun paese e in nessun tempo l'arte cinematografica s'identificò talmente con gli artisti come avviene oggi da noi. Adesso non vi sono più scuse, nè verso enti direttivi nè verso il pubblico. Dopo essere state riordinate le basi organizzative dell'Ufa, della Tobis, della Terra e della Bavaria.

dopo che noi abbiamo ripristinato una certa solidità nel caos economico di alcune di queste case cinematografiche, è venuto il momento in cui non basta più storcere la bocca, ma in cui si deve arditamente fischiare.

Con ciò vengo a trattare un problema che in questo momento minaccia di diventare acuto. Questo è il problema del film con i divi o del film « d'insieme », problema che è molto discusso ma nel quale, come al solito, il vero nocciolo della questione viene soltanto sfiorato. Non esiste film d'insieme che non debba essere anche interpretato da bravi attori come non vi è nessun attore così bravo da non avere bisogno anche di tutto un insieme, se si vuole che il film sia un bel film. Anche nel cinema, come in tanti altri campi, è giusto il principio che in fin dei conti l'opera deve essere sostenuta soltanto dalla personalità. Del resto chi sorregge il film è la personalità che emerge, affascina, magnetizza. Questo dunque con altre parole significa che noi non possiamo disporre di queste persone a nostro piacere. Non è mai un razionale impiego delle persone quello di far lavorare gli attori bravi nei brutti film e quelli scadenti nei buoni film. Al contrario ritengo che sia molto più corrispondente allo scopo se fra i cento film che si girano in un anno in Germania ve ne siano alcuni al disotto della media, sia riguardo al soggetto che alla regia e all'interpretazione, ma che per contro ve ne siano degli altri assolutamente buoni. Ma questo si può ottenere soltanto quando per dei buoni soggetti si hanno a disposizione dei bravi registi e dei bravi attori. A ciò si collega un metodico disciplinamento delle persone sulle cui spalle ora grava effettivamente l'edificio dell'attività cinematografica tedesca. Con questo non è affatto detto che i bei film siano soltanto quelli che trattano soggetti seri e tragici e che i brutti siano quelli di carattere lieto e divertente. Al contrario, vi sono dei film monumentali, politici e dottrinali molto brutti e che sono stati da me proibiti, e vi sono dei film di carattere allegro, sereno e divertente che sono dei veri capolavori artistici. È quindi incomprensibile come e perchè avvenga che l'attore che ha riportato trionfi inauditi e senza precedenti nell'interpretazione di film lieti e divertenti improvvisamente, quando ha raggiunto una certa notorietà, senta in sè l'ambizione di recitare in film tragici, monumentali, politici e dottrinari. Vi sono persone che con il loro aspetto destano un'impressione di serietà precisamente come ve ne sono altre che con il loro aspetto provocano l'allegria. Quest'ultima non è affatto una qualità negativa, al contrario. Io credo che oggi viviamo in un'epoca nella quale le persone che ci rendono lieti siano molto più necessarie di quelle che ci rendono tristi.

Poichè questa è un'epoca che per sè stessa ci rende abbastanza seri, e non manca in nessuna occasione di richiamarci alla tragicità della vita e dei suoi avvenimenti. Quindi è del tutto giustificato il fatto di porre il film comico e divertente allo stesso livello, anche dal punto di vista della sua importanza artistica, del film serio e monumentale.

A questo proposito lasciatemi discutere un altro problema che è di capitale importanza per la conservazione e l'addestramento dei nostri attori. Come si diventa un così detto divo? Per lo più si scopre in qualche luogo una persona il cui volto o la cui fotogenia colpisce qualcuno. Di questa persona si fa un provino e poi le viene sùbito assegnato un ruolo importante. Sapendo bene che essa non sa far nulla viene affidata ad un buon regista. Questo regista ora si assoggetta ad una fatica improba con un dilettante completamente incolore e riesce anche, con lunghi mesi di lavoro, a spremere da questo individuo un rendimento mediocremente artistico. Ora il divo è fatto. Per la seconda volta forse si adotterà pure questo metodo. Alla terza ci si arrischia con un cattivo soggetto ed un cattivo regista e si deve poi constatare, con meraviglia, che tutte le promesse non erano che illusioni. Un fallimento sull'intera linea! E tanto presto come gli enti cinematografici direttivi avevano deciso di « creare » quest'individuo, altrettanto presto si decidono a lasciarlo cadere. Di questo « divo » non se ne parla più ed a questi non rimane allora altro da fare che andare ad aumentare di un'unità lo sconosciuto e anonimo proletariato degli artisti.

Questo metodo è falso. Esso conduce ad uno spreco di talenti che non deve essere permesso per la ragione che non ne possediamo una tale sovrabbondanza. Se per esempio quell'individuo che era stato rimarcato per il suo volto fotogenico fosse stato sistematicamente educato, curato, istruito con un insegnamento umano e bonario, gli si sarebbe potuta affidare dopo due o tre anni, da principio una piccola parte, poi una media e soltanto molto più tardi un ruolo importante e forse si sarebbe potuto fare di lui qualcuno. Così invece egli a 21, 22 o 23 anni è già finito e viene gettato fra i ferri vecchi. Ogni palcoscenico della provincia si rifiuta di assumere chi non ha imparato nulla e non sa far nulla. Ma egli stesso ora non fa che aspettare la grande occasione e reclama il gran ruolo che si illude gli verrà riservato. Alla fine poi si schiera fra gli ultimi dei « ranghi giovanili », e poi si dice che questi non vengono presi in considerazione, che in alto non si vuol saper nulla di loro e che quindi non possono raggiungere nessuna meta.

Ma precisamente lo stesso avviene anche per coloro che in verità sanno far qualcosa. Si vedono alle volte degli ingegni andare in rovina ed al cui tramonto ci si sente stringere il cuore. Si può osservare come questo processo si svolga con un decorso che ha quasi la regolarità di un meccanismo di precisione. Un grande attore, dal nome famoso e beniamino del pubblico viene proprio per questo fatto destinato ad un brutto film perchè altrimenti nessuno andrebbe a vedere questo brutto film. Questo lo si fa per una seconda, una terza, una quarta volta. Ma alla fine il pubblico non si lascia più prendere in giro. Non cade più in questo trucco. Questi film brutti, la cui qualità scadente non ha nulla a che fare con il rendimento del bravo attore, diventano degli insuccessi di cassa. Naturalmente la responsabilità viene attribuita all'attore che viene proscritto.

Ed anche questo è un lusso che non possiamo permetterci poichè i nostri veri talenti son troppo pochi. Io ritengo invece che il fatto che un caso disgraziato faccia sì che un individuo — che dai suoi precedenti lavori sappiamo valere qualche cosa — subisca un insuccesso artistico, non sia una buona ragione per impiegarlo in un film ancora peggiore, ma invece occorra aspettare fino a che si presenti una buona occasione che gli permetta di riaffermare le sue qualità.

Il problema concernente i nuovi elementi è invece un altro. Esso è molto difficile e non può essere risolto semplicemente pescando a vanvera in mezzo alla folla un individuo qualsiasi basandosi nel caso fortuito o sulla conoscenza personale. Nè si risolve pellegrinando di città in città e frequentando tutti i teatri per spiare se in qualche parte spunta una giovine speranza. Il problema del rifornimento di nuovi elementi per il cinema non ha nulla a che vedere con lo stesso problema riferito al teatro. Come il palcoscenico ha trovato dei metodi particolari, propri alla sua essenza, per provvedere alla scelta di nuovi elementi, così anche il cinema deve trovare questi metodi, e per questo abbiamo oggi preso in Germania una prima disposizione.

Non ci sono soltanto in Germania, ma ci sono nel mondo milioni di persone che si sentono attratti da un'oscura e inconscia nostalgia verso il cinema. Un mondo fittizio di orpelli e fantasticherie adesca il loro sentimento e la loro fantasia. Queste idee, di per sè già completamente false e ingannevoli, vengono per di più rafforzate da giornali cinematografici incoscientemente redatti e avidi di sensazione, nei quali non si fa che parlare dei profumi che un attore preferisce o degli abiti che un altro indossa, di ciò che l'uno mangia volentieri e di quello che un altro

beve volentieri. Non ci si può quindi meravigliare che ora la massa del pubblico abbia del cinema un concetto dei più primitivi e puerili che non corrisponde affatto alla verità. Poichè sarebbe un'arte molto strana quella in cui la via della gloria non passasse — come avviene per tutte le altre arti e per la stessa vita pubblica — attraverso le dure e spinose esperienze del lavoro, della capacità, della perseveranza, della viva intelligenza e di un caldo e ardente cuore. Sarebbe una strana arte quella in cui gli uomini che scuotono l'umanità col dono della loro arte non venissero scoperti, educati e istruiti così come da secoli essi sono stati scoperti, educati e istruiti nell'arte. Chiunque è riuscito ad arrampicarsi sulla ripida scala della gloria, sa che non è neppure questa la cosa più difficile, poichè difficile non è tanto il raggiungere la sommità quanto il rimanervi, e che colui che non si dà da fare con straordinaria diligenza, con entusiasmo e pertinacia per conservare il suo posto, precipiterà molto presto dalla superba altezza a cui era salito.

Quindi vorrei approfittare di questa occasione per richiamare l'attenzione di tutti i nuovi elementi tedeschi, quelli noti e quelli ancora ignoti, su questo lato interiore del problema artistico cinematografico. Gli orpelli sono solo la superficie esterna. Dietro questa parete di apparente splendore e di illusioni vi è però una vita dura, piena di privazioni, che richiede diligenza, entusiasmo ed una completa dedizione. Chi per essa non possiede coraggio, intelligenza e forza di carattere, non deve credere di poter mantenere con un facile successo quello che gli altri hanno raggiunto con vie così lunghe e a prezzo di fatiche, preoccupazioni e tormenti.

Per questo oggi a mezzogiorno abbiamo fondato l'Accademia Cinematografica. Durante gli anni passati mi sono convinto sempre più che non si deve lasciare al caso la ricerca dei nostri ingegni. Soltanto molto raramente il caso effettua una giusta scelta. In tempi più calmi e stabilizzati si deve dare a chiunque senta in sè il demone dell'arte, anche la possibilità e l'occasione di occuparsene e soprattutto il mezzo di poter ricevere un'educazione artistica. L'Accademia Cinematografica non deve essere un'accademia nel senso abusato della parola. Essa non deve rappresentare una sistematizzazione scientifica della dottrina cinematografica e l'insegnamento in questo Istituto non deve essere fatto da aridi professori di università.

Ognuno può essere certo che, se abbiamo deciso di istituire e dirigere l'Accademia Cinematografica come scuola superiore per i nuovi elementi del cinema tedesco, ciò sarà fatto su basi solide e con serietà

tedesca e che in questo Istituto potrà ora essere insegnato ed appreso, in tutte le sue branche, quel campo così vasto e ramificato che è la produzione cinematografica. Gli esperti degli studi cinematografici saranno i maestri e l'insegnamento non si effettuerà tanto nelle aule quanto negli stessi teatri di posa, così che in questa Accademia fin dalla prima ora d'insegnamento si avrà il contatto dell'allievo con quel vasto mondo che gli riserva per l'avvenire l'arte cinematografica.

Quello che noi oggi mostriamo dei film stranieri è soltanto il meglio della produzione. Il film americano non si trova nel suo complesso a quel livello che noi possiamo effettivamente constatare nei pochi film americani che vediamo. Potrei darvene una prova col far vedere nei prossimi mesi al pubblico tedesco una serie di prodotti medi o infimi dell'industria cinematografica americana. Sono abbastanza generoso da far scegliere soltanto i film migliori.

Quindi la nostra incondizionata ammirazione per il film americano è falsa. Noi propendiamo facilmente ad ammirare la produzione degli altri popoli e a condannare la nostra. Non è vero che la produzione degli altri Paesi sia straordinariamente superiore alla nostra. La produzione degli altri Paesi non è la migliore. Essa tutto al più è diversa dalla produzione tedesca, e questo non è un male.

Vi sono stati in Germania altri campi per i quali l'estero si rifiutava di riconoscerci qualsiasi naturale disposizione. Così nel 1933 qui a Berlino sulla pista dell'Avus ho vissuto quelle terribili e snervanti ore quando le nostre macchine da corsa restavano di uno, due o tre giri dietro le macchine straniere, e noi sentivamo la vergogna sia di rimanere che di andarcene. Se anche noi ci si fosse uniti al coro dell'incondizionata ammirazione per le macchine straniere senza far nulla per superare questa inefficienza, saremmo rimasti inferiori per sempre. Ma in quei tempi noi non abbiamo ammirato e glorificato pieni d'invidia i nostri competitori, bensì abbiamo subito cercato di far meglio di loro. E ci siamo riusciti. Perchè ciò dovrebbe essere possibile su di un campo in cui, secondo l'opinione mondiale, noi non siamo straordinariamente versati e non dovrebbe riuscire in un altro campo in cui il mondo ci ha sempre riconosciuto con invidia il primato direttivo mondiale? Si è mai detto forse da secoli nel mondo che noi siamo stati un popolo di ingegneri e costruttori di motori? Non si è invece sempre ritenuto che noi siamo il popolo dei poeti e dei filosofi? Perchè dunque non dovrebbe riuscirci anche in un campo, che ha a che fare con la poesia e la filosofia, di ricon-

quistare quella posizione preminente e direttiva che purtroppo abbiamo perduto nel periodo che va dal 1918 al 1933?

Del resto ritengo che in un popolo di 68 milioni esistano tanti ingegni che non resta che cercarli per trovarli. In molti altri campi il mondo ci ha rimproverato questa mancanza di capacità. Chi non ricorda ancora quei modi di dire secondo i quali il popolo tedesco non possiede una vera politica? Quante volte, prima e dopo la guerra, abbiamo sentito i parlamentari francesi rimproverare noi tedeschi di non possedere degli oratori? Noi li abbiamo ed anche migliori degli Stati parlamentari. E noi, che forse in tutta l'epoca della nostra storia avevamo avuto in Bismarck l'unico oratore politico, abbiamo oggi talmente superato i parlamentari dell'estero che non ci è più sopportabile sentir parlare neppure al cinema un parlamentare francese o inglese.

Perchè ciò non dovrebbe riuscirci anche nel campo del cinema? Per far questo naturalmente dobbiamo creare le premesse e credere fermamente in questa missione senza lasciarci trarre in inganno da esempi stranieri, ma concentrarci sulle nostre particolari attitudini. Anche quando nel 1933 cominciammo a costruire automobili tedesche da corsa, non abbiamo imitato le macchine italiane ma abbiamo creato i nostri modelli. Certamente sotto certi aspetti ci troviamo in una condizione di inferiorità rispetto all'estero. Non abbiamo nè tanto sole quanto la California, nè tanto denaro, nè tanto pubblico. Inoltre noi dobbiamo sopportare, contrariamente all'America, il peso delle nostre tradizioni teatrali.

Se dunque noi vogliamo conquistare un'arte moderna, nuova, giovane non ci rimane altro da fare che effettuare il salto dal palcoscenico al cinema, e facendo questo salto dobbiamo percorrere il cammino che porta attraverso la vita, poichè la vita è la fonte e non il palcoscenico. È perchè noi proveniamo dal teatro che il nostro film talvolta è così patetico e così teatrale ed è per questo che i nostri dialoghi sono scritti in forma degli articoli di fondo dei giornali. I soggetti si sono cristallizzati in tanti modelli fissi, sono estranei al mondo e all'umanità e non strappano nè una lacrima di gioia nè una lacrima di dolore dall'occhio dello spettatore.

Ma sarebbe totalmente errato se per intraprendere la riforma di questi mali volessimo prendere ad esempio qualche altro Paese. Noi siamo isolati, non abbiamo rapporti che con noi stessi. Nell'animo del nostro popolo stanno la forza e le radici da cui possiamo trarre l'impulso

per un nostro stile artistico e per le nostre particolari concezioni artistiche.

E quando mi si oppone che le condizioni sono disuguali rispondo che ciò vale anche per gli altri campi. Noi non abbiamo tante materie prime quanto gli americani. Ma questa tuttavia non è una buona ragione per fare soffrire la fame al nostro popolo. È qui che la nostra intelligenza ci viene in soccorso anche là dove mancano le materie prime. Ciò è espresso in quel bel proverbio che dice che di necessità bisogna far virtù. Se ci manca il sole, se ci manca il denaro e se ci manca l'immensa quantità di spettatori, ci vediamo costretti a fare di questa necessità una virtù.

Inoltre dobbiamo guardare i problemi con i nostri occhi. Dobbiamo avere il coraggio di affrontare, per mostrarli all'umanità, quei problemi che ci interessano e che le altre nazioni non conoscono, ma che in un imprevedibile periodo di tempo impareranno a conoscere.

Quanto abbiamo già fatto in questo campo? Nel 1937 abbiamo avuto in Germania 150 milioni di spettatori più che nel 1932. Questo vuol dire che da noi il cinema è diventato effettivamente un'arte popolare che attrae gli strati più vasti del nostro popolo, li attira e li entusiasma.

Non è neppure questa la causa per cui tutti i nostri film avevano un livello basso, in ogni modo noi dobbiamo creare una produzione che possa lasciarsi vedere da tutto il mondo. Quando io penso a film come *Patrioten* o *Urlaub auf Ehrenwort* o *Unternehmen Michael* oppure a film divertenti come: *Sherlock Holmes* o *Der Mustergatte*, credo che presto potremo mostrarci arditi e tranquilli nel mercato mondiale. Non si tratta di quell'umorismo senza scopo ed illogico, che pure qualche volta ci diverte nei film americani, ma si tratta di una buona dose di umorismo tedesco, di concezione tedesca delle cose, di solidità tedesca, del sistema tedesco con cui vengono trattati i problemi, e della facoltà che hanno i tedeschi di ambientarsi e di personificare determinati tipi umani. Sorprendente è il fatto che questi film sono stati contemporaneamente anche i nostri grandi successi di cassa.

So benissimo che non possiamo osare di superare con un solo salto la distanza che separa un'arte estranea alla vita dalla vita stessa, ma che occorre che noi ci avviciniamo passo passo a quest'ultima. Perciò credo che proprio questo debba essere il nostro programma per l'anno cinematografico che ora si inizia. Quello che ci resta da fare non è più di natura organizzativa. L'anno passato potei dire: gli artisti de-

vono essere preparati in precedenza e la produzione deve essere suddivisa nell'intera annata. Molto semplice! Nell'insieme, quando si domina l'intero mercato cinematografico, tutto questo non è troppo difficile. Ancora l'anno prima potei dire: noi dobbiamo aumentare gli spettatori del cinema di 50 o 60 milioni. Cosa non troppo difficile! Ma questa volta sono in programma compiti di carattere artistico. Ora si tratta anzitutto della metodica educazione di quelle persone che siamo convinti possano far qualche cosa e che sembrano avere importanza anche per l'avvenire; in secondo luogo si tratta della sistematica educazione di nuovi elementi idonei, educazione che non consiste di soli discorsi e di patetiche composizioni di programmi ma di cure ed insegnamenti sistematici impartiti, in un'Accademia creata appositamente, da uomini che sono in grado di farlo perchè quella è la loro professione.

A tutto ciò è collegato il terzo compito che consiste nella rapidissima realizzazione della costruzione edilizia e della concretizzazione delle concezioni artistiche dell'Accademia Cinematografica. Se la mia speranza non m'inganna, la grande opera, della quale oggi noi abbiamo effettuato la posa della prima pietra, sarà già finita per il 1° aprile dell'anno venturo. Quindi già il 1° ottobre di quest'anno avremo la possibilità di farla praticamente funzionare. Gli orari scolastici sono già pronti. Nelle sue linee generali è già stato formato anche il corpo degli insegnanti. Quindi vorrei rivolgere una viva preghiera a tutti coloro che io convocherò nelle prossime settimane e nei prossimi mesi, di mettersi a disposizione di questo compito. So che ciò significherà per ogni singolo un aggravamento di lavoro. So che è pretendere molto l'esigere dall'uno o dall'altro che la sera tardi, dopo aver finito il lavoro negli studi, debba ancora insegnare all'Accademia Cinematografica. Ma so anche che in via generale egli poi risparmierà molto tempo, fatiche e preoccupazioni col fatto che non avrà più bisogno di andare in giro per cercare nuovi elementi; per l'avvenire se li troverà dinanzi e potrà prepararli per tempo ai compiti che a loro spettano. È anche necessario nel far questo — permettetemi di dirlo chiaramente — effettuare senza alcuna compassione l'eliminazione degli elementi non idonei. In questo campo ci trasciniamo appresso una zavorra che ci procura delle continue preoccupazioni e della quale alla fine non sappiamo che cosa fare. Io mi sono sempre appassionatamente battuto contro l'idea che le direttive artistiche debbano esercitare una specie di funzione sociale nella vita del popolo. Alle funzioni sociali del nostro popolo provvedono il Fronte del Lavoro e il Ministero del Lavoro. Le direttive artistiche

hanno altri campi da coltivare, non di carattere sociale, ma di carattere artistico. A lungo andare non vi è alcuno scopo di trascinarsi dietro una zavorra artistica buona a nulla e che un po' per volta non fa che abbassare tutto il livello della cinematografia tedesca. Non si tratta qui di una questione di compassione, di sentimentalismo o di agevolazione, o, come un paio di persone saccenti vorrebbero far credere, di protezione. Tale problema non ha nulla a che fare con tutto questo. Nel momento in cui si permette ad una quantità di inetti di mettersi sullo stesso piano dei veramente idonei tanto più difficile diventa per quest'ultimi la possibilità di emergere alla notorietà. Se dunque noi effettueremo spietatamente questa lotta contro l'inettitudine, avremo, come conseguenza, che anche la lotta contro una produzione scadente e lontana dalla vita conseguirà un po' per volta qualche risultato.

A tutta prima sembrerà una cosa spietata e antisociale che colui che è responsabile del cinema debba sopportarne anche le conseguenze, cioè che lo si lodi quando il film è buono e che lo si biasimi aspramente quando è cattivo. Ma in realtà il fatto di aprire la strada agli idonei è la forma più elevata del socialismo. La forma più elevata dell'idea sociale non è quella che la via verso l'alto sia preclusa all'ingegno da uno strato di inetti che sembra non abbiano altro compito che quello di ostacolare la via agli idonei.

Ed ora vengo alla conclusione. Se io fui costretto a criticare questo o quel lavoro della produzione cinematografica tedesca dell'anno scorso lo feci soltanto perchè sono fermamente convinto che noi abbiamo già superato quel periodo e che quegli errori furono soltanto gli strascichi di un'epoca ormai per noi tramontata, e che solo oggi, dal 1933, una serie di grandi lavori e di grandi successi ci permettono sperare che il punto sia ormai superato e che sia cominciata coraggiosamente l'ascesa. Una quantità di lavoro ci attende. Ma sono sicuro che se noi l'affronteremo con energia ed entusiasmo ci riuscirà, come in tanti altri campi anche in questo, di riacquistare la preminenza mondiale.

Sento pertanto il bisogno di ringraziare tutti coloro che con zelo pieno di entusiasmo e con ardente passione hanno servito questo scopo. Con questo mi rivolgo tanto all'astro di fama mondiale che ha portato attraverso il mondo il lavoro tedesco, l'anima tedesca, l'arte e lo stile tedeschi, come all'ignoto elettricista che in qualche angolo del teatro di posa ha dato pure il suo piccolo contributo al grande successo.

Ma sopratutto mi rivolgo ai membri dei quattro Comitati Artistici che io, signore e signori, ho formato dalla vostra cerchia. Un anno fa

in questo stesso luogo io pretesi che gli artisti facessero parte dei Comitati di Vigilanza e delle direzioni delle case cinematografiche.

Voi tutti siete posseduti dall'ardente ambizione di fare della cinematografia tedesca un'arte elevata, seria, entusiasmante, un'arte che debba elevare e scuotere il nostro popolo e della quale noi crediamo che un giorno porterà il nome tedesco e la capacità tedesca in tutto il mondo. Non abbiamo nessuna ragione per dubitare di questa missione. Noi, un popolo che ha dato Goethe e Schiller, Beethoven e Bach, Dürer e Holbein, non siamo dei nuovi arrivati nel mondo della cultura e dell'arte! Non abbiamo nessuna ragione di occultare la nostra luce.

Per questo ritengo che oggi noi possiamo ritornarcene nelle nostre case felici di aver potuto per la prima volta, ad una riunione delle forze attive del cinema tedesco, dare le direttive artistiche e formulare un programma che riguarda l'arte, e non l'organizzazione e gli affari.

Ora tocca agli artisti ad essere al fronte! Sono i grandi poeti e gli scrittori dei soggetti, i registi e gli attori, che devono ormai prendere la parola e parlare ad un popolo che aspetta il loro verbo. Ed essi possono essere certi che questo popolo li comprenderà.

Io credo dunque che per il venturo anno di attività artistica non possa esservi per voi programma migliore di quello che il Poeta una volta assegnò agli artisti: « Voi avete nelle vostre mani l'avvenire, la patria, il cuore ardente della gioventù ».

Hans Richter

Regista e operatore d'eccezione, Hans Richter ha realizzato alcuni film che hanno un posto importante nella storia della cinematografia, in quella sezione particolare che abbiamo convenuto chiamare d'avanguardia e che ha avuto il merito di sperimentare, definire e affermare i mezzi del cinema, l'autonomia cioè del suo linguaggio particolare. *Rennsymphonie*, *Vormittagsspuck*, *Bauen und Wohnen Inflation*, sono dei veri e propri repertori di trovate di ripresa e di montaggio e sono pieni di sorprese e di piacevolezze ottiche.

La battaglia teorica che il Richter ha sostenuto col suo atlante « Filmgegner von Heute Filmfreunde von Morgen » (Berlin, 1929) per il film d'arte può sintetizzarsi nell'aspirazione ad un *cinematografo cinematografico;* ed il volume, per la chiarezza dell'esposizione, la forma sintetica e il commento grafico dimostrativo quanto mai prezioso, è un perfetto modello di letteratura cinematografica popolare — diciamo meglio — di quella letteratura che dovrebbe essere popolare. Il Richter ha pubblicato anche in collaborazione con Werner Graeff: « Es kommt der neue Fotograf ».

Prefazione

Siete nemico del cinema?

Il cinema, come è oggi non può avere abbastanza nemici.

Chi è oggi nemico del cinema ha una missione culturale da adempiere: combattere il film brutto, protestare, organizzare la protesta.

Quanto più numerosi sono i nemici del cinema tanto maggiore è la possibilità di una produzione migliore.

Non credete a coloro che vi dicono che il film deve essere brutto... perchè il pubblico così lo desidera. Voi stesso siete il pubblico. Desiderate voi forse i film che oggi vi vengono offerti?

Non crediate neppure che non sia possibile fare un cinema migliore.

Vi dimostreremo che il cinema ha a sua disposizione abbondanti mezzi artistici.

Vi mostreremo i suoi principî per rendervi capace non solo di sentire quale sia un brutto film, ma anche di sapere perchè. Noi vogliamo acuire il vostro giudizio perchè possiate esigere film migliori.

Oppure, se voi siete un tecnico del cinema, faremo appello al vostro senso di responsabilità. È lecito che ve ne stiate più a lungo in disparte

---

Da: « Filmgegner von Heute - Film freunde von Morgen ». Berlin 1929.

quando si tratta di migliorare le possibilità artistiche? Voi dovete insorgere contro i film brutti!

Voi tutti dovete imparare a disprezzare il film brutto ancor più di quello che non abbiate fatto fino ad ora.

Dovete però imparare anche nuovamente ad amare il film come arte.

Voi, i nemici di oggi, dovrete essere domani gli amici del cinema. Voi siete le speranze del cinema.

Ripudiate anzitutto completamente ogni concetto del cinema così come è oggi. Soprattutto non pensate al teatro ed agli attori.

Noi esamineremo obbiettivamente i rimedi.

Chi scrive lo scenario?

Abbiamo parlato finora delle possibilità. Anzitutto esse sono sfruttate parzialmente, e per lo più soltanto in modo unilaterale. Comunque, le migliori, soltanto poche volte scientemente. Il film, che si basa sull'esatta cooperazione di tante complicate componenti, non può nascere come opera d'arte dall'improvvisazione, ma soltanto dal conscio impiego degli elementi atti a creare una forma chiara.

Da ciò deriva la necessità di un buon scenario accuratamente elaborato. Un buon scenario deve descrivere con le parole (possibilmente con progressione) quello che poi si vedrà a film ultimato. Nulla di ciò che non potrebbe esser reso visibile. L'autore dello scenario mentre scrive deve avere il film plasticamente davanti agli occhi, cioè: oggetti, movimenti, tempo e ritmo. Lo scenario ideale ha la stessa importanza che, per un costruttore di macchine, ha il disegno della macchina, e contiene tutto quello che è necessario per la ripresa ed il montaggio — e soltanto questo. Da tale necessità derivano diverse cose, anzitutto che l'autore deve conoscere a fondo tutte le possibilità tecniche, incluse quelle del montaggio. Inoltre l'attitudine letteraria a scrivere romanzi non significa affatto la capacità a scrivere scenari cinematografici (come molta gente che si occupa di cinema potrebbe credere e il pubblico con essa), poichè il cinema, per la sua stessa natura, non ha nulla di essenziale in comune col romanzo o col teatro.

Il romanzo:

Naphta, il suo compagno di sanatorio e avversario, non se la passava meglio di lui. Anche nel suo organismo la malattia progrediva, quella malattia che era stata la causa fisica — o meglio si dovrebbe dire

il pretesto della prematura fine della sua carriera e le attuali condizioni di vita non riuscivano a frenarne il progredire: anche egli era spesso obbligato a starsene a letto e quando parlava, e ciò avveniva spesso quando aveva la febbre alta, era più tagliente e mordace del solito. Quelle resistenze ideali contro la malattia e la morte, e la loro disfatta, che tanto tormentava il Signor Settembrini, davanti alla strapotenza di una natura miserabile, dovevano essere estranee al piccolo Naphta, ed il suo modo di accettare i peggioramenti non era tristezza e rammarico, ma uno stato d'animo ironico e battagliero, una ricerca di dubbio spirituale, di negazione e confusione, che eccitavano al massimo grado la melanconia dell'altro, rafforzando giornalmente i loro litigi spirituali.

(Da: « Der Zauberberg » di THOMAS MANN)

Il teatro:

MOROSINI: Non puoi muoverti dieci passi da qui senza che una folla di popolo ti si raduni intorno, scongiurandoti con l'importuna insistenza di lupi affamati per avere una tua saggia parola, per non parlare della mia!

HETMANN: Se tu sapessi, come io abborrisco l'idolatria! Ma poichè la natura umana non si lascia incatenare durevolmente senza un idolo, io diedi loro un feticcio. Certamente speravo che tu avresti fatto più attenzione al mantenimento della tua dignità!

MOROSINI: Io, un uomo qualunque, mi vedo innalzare di giorno in giorno, per il fascino della mia personalità, a irresponsabile capo supremo del più potente movimento culturale! Se tu non mi freni ogni giorno con inesorabile severità, destando in me la coscienza di me stesso, correrò pericolo, ad ogni occasione, di ricadere nella mia primitiva mancanza di spirito. Ma dimmi, come stanno le cose riguardo alla sicurezza del nostro congresso? Mi si drizzano i capelli in testa al pensiero che le signore, che si riuniscono presso di noi dai due continenti, con una sola parola venuta dall'alto potrebbero essere disperse ai quattro venti!

HETMANN (entusiasmato): Non potrei immaginarmi qualche cosa di più splendido!

(Da: « Hidalla » di FRANK WEDEKIND)

Scenario per film:

Egli ride.

Improvvisamente ride anche la ragazza (ma in modo del tutto meccanico).

Gli occhi della ragazza conservano un'espressione ottusa.

Il riso dell'uomo cessa improvvisamente.

Il riso della ragazza cessa improvvisamente.

L'uomo brinda con la ragazza.

Egli vede molti bicchieri, molte ragazze.

Egli ride. Egli ride.

La ragazza lo osserva immobile.

Egli mangia.

Anche la ragazza.

Egli vede molte forchette che dal piatto si avvicinano alla sua bocca con un pezzo di carne infilato.

Nel momento in cui le forchette giungono alla sua bocca tutti i piccoli pezzi di carne si trasformano in pezzi grossi come la sua testa.

Egli lascia cadere ridendo la forchetta e guarda la ragazza.

Egli ride, ride, ride.

La ragazza solleva la testa e lo guarda.

Ella ride, ride, ride.

L'uomo vede il volto ed i denti scoperti di lei avvicinarsi.

I denti si avvicinano.

Egli si alza di scatto.

Il riso della ragazza si spenge improvvisamente.

(Da questo momento l'espressione di lei non è più indifferente, ella osserva l'uomo con aria inquieta e nervosa).

L'uomo vede parecchie ragazze, parecchi tavoli.

Egli si siede, si alza, si siede, si alza.

Il tavolo fa gli stessi movimenti di lui.

Le sedie si muovono in cerchio.

Il cameriere viene col conto.

L'uomo vede molti camerieri.

Anche la ragazza si è alzata.

L'uomo vede molti camerieri, molte ragazze.

(Da: « Povero ubriaco », scenario di JEANNE BAILHACHE)

La sceneggiatura:

Un uomo sta dinanzi alla porta di casa.	Totale
Suona il campanello.	
La porta si apre.	
L'uomo stende la mano.	Primo piano
Riceve del denaro.	
La porta si chiude.	
L'uomo si volta.	Totale
	Diaframma
Cammina per la strada.	Le sole gambe
Volta all'angolo.	
Si ferma dinanzi all'osteria.	Solo l'insegna
Entra dentro.	La « camera » si abbassa
	Diaframma
Tre passi verso il tavolo.	Le sole gambe
Prende una sedia.	Tronco
Si siede.	Testa
Getta il suo fagotto in un angolo.	Totale
	Diaframma
Viene gettato sopra il tavolo il piattino del bicchiere della birra.	Primo piano
Il bicchiere di birra è messo sopra il piattino.	
Mette la mano in tasca.	
Posa il denaro sopra la tavola.	
(afferra il bicchiere)	Contemporaneamente
(l'oste prende il denaro)	
(dà il resto)	Contemporaneamente
(il bicchiere di nuovo vuoto)	
L'uomo riprende il suo fagotto.	Semi-totale
Esce.	Totale

(Dalla sceneggiatura del film *Vagabondo* di Werner Gräff)

Effettivamente in pratica gli scenari migliori non sono stati scritti da romanzieri o commediografi, ma da registi.

Il regista è colui che della produzione cinematografica sostiene il peso maggiore e la più grande responsabilità, pertanto non dovrebbe essere suo compito quello di scrivere lo scenario. Se ancora oggi è costretto a farlo è perchè gli mancano collaboratori adatti e affiatati.

Un'armonica, ideale collaborazione, fra autori, operatori e registi è la condizione principale per creare una vera arte cinematografica.

Responsabilità

Quando si sceglie un soggetto per un film si possono avere in mente diverse finalità: o esso è un tenue pretesto per collegare una serie di immagini (per es. un film di viaggi: la spedizione s'imbarca, approda in Egitto, risale il Nilo, va alla caccia di alcuni animali, inizia il viaggio di ritorno), oppure il suo stesso contenuto è, di per sè, capace di interessare e commuovere, senza tener conto dell'interesse e della commozione che possono derivare dai mezzi cinematografici impiegati per la sua realizzazione, i quali naturalmente devono tener conto della trama prescelta. Dato che il cinema è capace di commuovere e di eccitare fortemente gli animi, è importante problema studiare in quale direzione debba essere incanalata una tale influenza.

Prendiamo quindi ad esaminare le trame.

Non si deve esigere troppo dal pubblico. Non ci si può aspettare per esempio che esso vada al cinema soltanto per istruirsi. La folla si riversa nelle sale cinematografiche poichè quivi è appagato uno dei suoi più comuni e primitivi bisogni, quello di vedere. Il film può essere di qualsiasi genere ma se esso non corrisponde appieno a questo requisito non vale niente.

Non è giusto condannare gli uomini per questo loro bisogno di vedere e per il fatto che nel cinema essi cercano svago e sollievo, tanto più che nulla si può contro un fatto in favore del quale parlano le gigantesche cifre di frequentatori del cinema. Ed il bisogno di commuoversi e svagarsi si spiega col fatto che gli uomini incontrano tante e tali difficoltà nella vita reale che si sentono insoddisfatti. Pertanto enorme è la responsabilità della produzione cinematografica offerta a questa gente che cerca di trovare sè stessa, poichè si può mentire e ingannarla oppure aprirle gli occhi, incoraggiarla, illuminarla, sviluppando i suoi istinti pregevoli.

Quando il genere del film richiede una trama, questa dovrebbe ispirarsi a temi possibilmente semplici ed universali. L'universalità della trama è il presupposto per la sua universale comprensibilità. Chaplin, per esempio, sceglie trame e situazioni che, benchè grottesche, sono abitualmente di un'umanità così universale che tutti si divertono ai suoi film, essi sono comprensibili sia agli americani che agli europei ed ai malesi, alle persone colte come agli ignoranti. Altrettanto può dirsi del film *Potemkin*, quando non si tenga conto di quella parte del pubblico che si lascia influenzare, nel dare il suo giudizio, da preconcetti politici. Riproduzione della vigliaccheria e dell'arbitrio, lotta per la vita, simpatia per i miseri e sdegno contro i violenti sono cose che ognuno può comprendere e sperimentare. Naturalmente in questo film, come in quelli di Chaplin, non è la trama quella che fa il successo (già prima si erano visti centinaia di soggetti simili), ma l'inaudita maestria con la quale viene impiegato ogni mezzo di espressione cinematografica.

Abbiamo detto che ogni film, che s'ispiri in qualche modo alla natura, ha possibilità limitate. Malgrado ciò esso può essere pregevolissimo. Il film con una trama, nelle sue forme migliori, si basa su di un'acutissima osservazione e rappresenta una specie di « reportage » realistico, ovvero una satira dei tempi. Il significato e l'importanza di tal genere di film consistono nella valorizzazione delle sue possibilità.

Il grottesco, più che sull'imitazione della natura si basa sul ritmo, e quello che ci attrae così irresistibilmente nei grotteschi americani è l'aumento del ritmo meccanico, come noi proviamo giornalmente anche nella vita nel ritmo del lavoro, del movimento delle macchine, del regolamento del traffico. L'effetto del grottesco non si basa mai sulla trama, poichè questa è per lo più così cretina che noi, se anzichè vederla dovessimo leggerla, sbadiglieremmo.

Un difetto dei nuovi film di Chaplin per esempio consiste nel fatto che essi hanno delle trame molto più fortemente delineate. I suoi primi film in un atto o due erano migliori, anzi alcuni « a solo » di Chaplin erano talmente indipendenti dalla trama da poter raggiungere in qualche punto la vetta della più pura poesia cinematografica.

Come gli emblemi del film drammatico sono soggetto e osservazione, così la poesia del film si basa puramente sull'inventiva, non sulla trama. Essa non conta e, o non esiste affatto, o ha un ruolo completamente subordinato. Lo scopo a cui si mira non è quello di dare di un avvenimento un quadro « più dettagliato e esauriente che sia possi-

bile » (come nella « postcreazione » alla maniera del « reportage » realistico), ma di inventare casi del tutto nuovi e sconosciuti.

In verità l'invenzione deriva direttamente dal ritmo, poichè il ritmo non è un qualche cosa da poter essere aggiunto, ma è la base stessa della poesia del film; è l'elemento su cui anzitutto si basa la sua efficacia.

Béla Bálàzs

Romanziere ungherese e soggettista (*Narcosi* con Alfred Abel). Ha pubblicato in Germania dove ha svolto la maggior parte del suo lavoro — ed è per questo che l'abbiamo incluso fra i Tedeschi —. È stato uno dei primi teorizzatori del film e le sue principali opere « Der sichtbare Mensch » e « Der Geist des Films » (1930) si leggono ancor oggi utilmente. Dallo « Spirito del film » « Bianco e Nero » ha pubblicato (A. II n. 2-3 pag. 199) un brano interessante.

Il film a colori

Ampliamento del campo visivo

Si sono già fatti sperimenti in questo senso; la camera abbraccia un campo visivo molto più esteso di quello che può abbracciare l'occhio umano con un solo sguardo.

Che vantaggio può esserci? Lo spettatore, in questo caso, dovrà guardarsi attorno, anche nello schermo come nella realtà. Dovrà scegliere, in un quadro di cui non potrà abbracciare l'intiera ampiezza, quello che più lo attrae e lo interessa. E dunque non sarà più il regista a girare l'occhio dello spettatore, e la premeditata suggestione visiva si tramuterà in avvenimento casuale.

Si immagini un'opera teatrale o un film sonoro in cui si parli di più di quanto l'orecchio è in grado di ascoltare, ed in cui il pubblico debba tender l'orecchio, ora a destra ora a sinistra e scegliere da sè i dialoghi più importanti.

È impossibile che nasca, per questa via, una forma determinata che esprima un determinato avvenimento: è impossibile giungere all'arte.

Il colore

La diversità dei colori in un film distrugge ogni relazione attualmente esistente. Di contro possono nascere, col colore, nuove relazioni cromatiche determinate dal montaggio. Certamente potranno sorgere

---

Da: « L'Italia Letteraria » del 29 settembre 1935-XIII.

nuove e più intime relazioni tra i diversi quadri di un film, per somiglianza e per differenza; ed esse non saranno soltanto relazioni decorative, perchè i colori hanno una forte potenza simbolica evocatrice e suscitatrice di associazioni e di suggestioni emotive.

In questo sono immense le possibilità che ha in sè il film a colori.

La continuità dei colori

Il film non a colori ha una legge di continuità formale che consiste nella impossibilità di far seguire a un'immagine piccolissima un'immagine grande; una tale successione provocherebbe un *salto.* Nel film a colori vi saranno colori che non si potranno far seguire immediatamente da altri per la stessa ragione: perchè la loro diretta successione determinerebbe un effetto *inorganico.*

La continuità ottica deve essere osservata nel montaggio anche se le scene che si susseguono non hanno diretta relazione tra di loro; perchè, se anche una scena non è la continuazione di un'altra, essa è pur sempre la continuazione del film, il quale, dal punto di vista ottico, deve essere tutto di un pezzo. *In ciò consiste il più difficile problema da risolvere per lo sviluppo e l'affermazione del film a colori.*

Già fin da ora la fotografia a colori presenta prospettive di profondità maggiore che non la fotografia comune. Infatti il fondo delle pitture diventa più profondo, più espressivo, quando, agli effetti del disegno prospettico si aggiunge l'effetto di prospettiva del variare dei colori. Gli oggetti sull'orizzonte che nella fotografia appaiono come avvolti nella nebbia, piccoli e imprecisi, diverranno nitidi e visibilissimi quando saranno riprodotti con tutti i loro naturali colori.

Nella fotografia grigia gli oggetti lontani fanno un'impressione negativa: cioè l'impressione di una cosa che non è più. Colla fotografia a colori vedremo anche quello che è a grande distanza e solo sarà difficile mantenere il fluire leggero, uniforme ed ininterrotto dei quadri.

Ho dimostrato altre volte che il film, anche quando è teso alla riproduzione accuratissimamente oggettiva della realtà, così come essa è veramente, assume sempre una forma speciale che è quella acquistata in sede di montaggio. Si può dunque dedurre che anche la più perfetta riproduzione naturale è impossibile che nuoccia alla formazione artistica del film.

Non è necessario che il film tradisca la natura nei singoli suoi quadri; esso lo fa già a sufficienza col montaggio. La forma artistica del film

è la composizione di impressioni susseguentisi in ordine di tempo. Perciò anche i quadri singoli, a colori, dovranno esser composti in modo che sia possibile il passaggio successivo dall'uno all'altro.

Movimento di colori

La perfetta fotografia a colori nel film creerà una nuova epoca dell'arte, una nuova sfera di eventi, grande e meravigliosa che penetrerà il nostro sentire come nessun'arte ha potuto fare fino ad oggi. Neanche e forse meno delle altre, la pittura. Si avrà cioè il movimento dei colori.

Perchè il tramontare del sole, dipinto, fa un effetto così meschino? Perchè esso è qualche cosa di fissato rigidamente nel tempo, mentre che, nella realtà naturale è in movimento. Il tramonto non è un quadro: è movimento. Quando quel colore verde pallido trapunto d'oro comincia a risplendere, quando, in incessante mutamento, si passa dal viola al rosso dorato ci si presenta una ballata, una sinfonia cromatica che solo il film a colori potrà riprodurre.

Nessun pittore potrà riprodurre l'arrossire di un bambino. Un pittore potrà riprodurre il pallore di un viso, ma non l'impallidire di esso. Nè il gioco dei colori sulle onde, nè il riverbero di una fiaccolata su visi abbronzati.

Il film a colori potrà, nei *primi piani*, riprodurre anche le più lievi sfumature, scoprirà un mondo nuovo, del quale oggi non sappiamo nemmeno che, nella realtà, lo vediamo ogni giorno.

Montaggio dei colori

Sette anni or sono avevamo già delle belle fotografie colorate di motivi semplici. Un campo di grano sotto un cielo azzurro mosso dal vento; una barca verniciata di rosso che si specchia nell'acqua verdastra erano belli e commoventi come conquista tecnica importante. Ma non erano cose perfette.

A quell'epoca io scrissi, nel mio « L'uomo visibile »:

« Le deficienze tecniche non mi rendono scettico. Al contrario. È l'idea del film a colori perfetto che mi dà da pensare, perchè la fedeltà della natura non è sempre propizia all'opera d'arte. Certamente nessuno vorrà credere che le figure di un gabinetto di statue di cera siano più artistiche che le statue di marmo bianche. Nella creazione sta

l'arte. Ed è probabile che sia proprio il grigiore omogeneo del film senza colori a dare la possibilità di uno stile d'arte ».

Nonostante i miei dubbi estetici di allora si può star tranquilli che l'applicazione dei colori non ci obbligherà all'assoluta schiavistica imitazione della natura. (Ormai che neanche la semplice fotografia è una riproduzione meccanica).

Quando la cinematografia sarà arrivata alla fedele riproduzione dei colori naturali sarà ancora e di nuovo infedele alla natura sul gradino superiore dell'arte.

Georg Wilhelm Pabst

Regista austriaco tra i pochissimi la cui opera conferma l'asserzione teorica, spesso basata più sulle possibilità che sulle realizzazioni, che il cinema è un'arte. Uno dei pochissimi infatti in cui la forma, più che evoluta addirittura preziosa, è subordinata ad un contenuto coerente.

Le sue opere principali *Crisi*, *L'amore di Gianna Ney* (*Un giglio nelle tenebre*), *Misteri di un'anima*, *Il vaso di Pandora* (da: « Erdgeist » e « Die Buechse der Pandora » di Wedekind), *La tragedia di Pizzo Palù*, *L'opera dei quattro soldi*, *La tragedia della miniera* (*Kameradschaft*). *Westfront 1918*, *Atlantide*, *Don Chisciotte*, *Mademoiselle Docteur*.

Su Pabst cfr. *ad vocem* « Enciclopedia del Cinema » (imminente pubblicazione), F. Pasinetti *Crisi* (in « Bianco e Nero » I, 1937-XV, n. 6), Renato May, *Mademoiselle Docteur* (in « Bianco e Nero » I, 1937-XVI), n. 11) e *Il diario di una donna perduta* (in « Bianco e Nero » II, 1938-XVI, n. 8).

Servitù e grandezza di Hollywood

Malgrado l'avvento del « parlato » io resto convinto che al cinema il testo per sè stesso è ben povera cosa. Quello che conta è l'immagine. Ecco perchè continuo a sostenere che creatore di un film sia molto più il regista che non l'autore dello scenario o gli interpreti.

Le case cinematografiche — e soprattutto quelle americane — sembrano disgraziatamente ignorare questo.

Se, in Europa, ancora qualche anno fa (perchè attualmente anche da noi è diventata una cosa straordinariamente difficile), il regista poteva imprimere il suo stile ad un film, ad Hollywood questo non è stato mai possibile. Il regista non ha, laggiù, alcuna responsabilità nè artistica nè finanziaria, egli non è che uno dei numerosi anelli della catena rappresentati dai diversi reparti attraverso i quali si svolge la fabbricazione del film.

D'altra parte se si pensa che ad Hollywood si smerciano dai 500 ai 600 film all'anno e che i sette od otto registi di rinomanza ne dirigono essi soli da 50 a 60 apparirà evidente che nessun « genio » sarebbe

---

Da: « Le rôle intellectuel du Cinéma », Paris 1937.

capace di un tale sforzo se dovesse tener conto anche della buona qualità, e che la sola *standardizzazione* a oltranza può permettere di soddisfare al bisogno del consumo.

In California una grande casa produttrice di film giunge facilmente a distribuire il suo fabbisogno a 40 o 50 reparti, reparti stagni, che non comunicano, per così dire, fra di loro. Ogni reparto richiede un capo, un assistente, un segretario, tutto uno stato maggiore. L'uomo che è a capo dell'insieme dell'organizzazione, sempre intelligente, attivo, rapido nel lavoro, non esplica generalmente le sue qualità che in un senso molto limitato. Dei paraocchi gli nascondono le possibilità d'azione all'infuori di quelle che egli ha adottato una volta per sempre.

Il regista riceve il soggetto del film sotto forma di un « découpage » estremamente minuzioso. Egli non può cambiarvi una parola nè modificare un angolo di ripresa senza autorizzazione. Del resto non gli passerebbe neppure per la testa di richiederla. E se dobbiamo ammettere che la tecnica d'un film medio americano è sempre superiore a quella dei nostri film migliori è perchè laggiù tutto è sempre affidato ad uno specialista. Vi è lo specialista per scene di guerra, lo specialista per ricevimenti mondani. Alcune case cinematografiche vanno tanto oltre da far girare da un collaboratore gli interni di un film mentre un altro ne gira contemporaneamente gli esterni.

In una organizzazione in cui il lavoro è tanto rigorosamente ripartito, è alla sola direzione degli attori che si riduce il compito del regista il quale, trasformato in un semplice meccanismo, non ha neppure la possibilità di imprimere al film il suo stile.

Lo stretto conformismo della produzione americana non potrebbe essere più sicuramente definito che da simili metodi di lavorazione.

Ricorderò che di quando in quando il regista di grande rinomanza ottiene, in America, il permesso di girare come vuole il film che vuole. Questo fatto vien chiamato « vacanze del regista » (Director's Holiday). Ma i risultati sono quasi sempre mediocri, tanto i cineasti hanno perduto l'abitudine di agire in libertà.

* * *

Quando si ha qualche cosa da dire si trova sempre il modo di dirlo bene o male. Ma quando non si ha nulla da dire è indispensabile che questo nulla sia, anzitutto, molto ben detto. La forma deve fare dimenticare il contenuto, o piuttosto deve mascherare l'assenza del contenuto.

Da ciò nasce quel genio che è una caratteristica di Hollywood e che si manifesta nella scelta perfetta di ciascuno dei congegni destinati alla fabbricazione del film. Laggiù il più insignificante individuo che appartenga ai reparti della sonorizzazione, ai laboratori, o all'esercito degli operatori, è un « asso ». È in questa zona di tecnici che lo spirito si è rifugiato. Per il resto vi è una sola religione: lo chèque.

Vi è ancora un altro fatto di cui occorre rendere giustizia ad Hollywood: ogni cosa è laggiù — dal punto di vista della lavorazione — proprietà collettiva. Divi, produttori, registi, addetti ai servizi tecnici, non hanno segreti di mestiere gli uni per gli altri. È sempre una meravigliosa sorpresa per gli europei questa « collaborazione » che spiega meglio di tutti i discorsi l'organizzazione modello della capitale del cinema, l'atmosfera eccellente di lavoro che regna in quel paese. Naturalmente le immagini risentono del fatto che si è giuocato a carte scoperte, che si è risolto un dubbio con un colpo di telefono piuttosto che rischiare di fare dei falsi.

Ma, proprio a causa di tutto ciò, mai gli americani si uniformeranno al nostro punto di vista. Per alcuni di noi, il cinema è ancora un'arte, per essi un'industria, un affare, e da buoni commercianti essi vogliono ad ogni costo dare al pubblico ciò che essi credono che il pubblico reclami.

Noi stessi, inoltre, corriamo il rischio di essere colpiti da questa malattia. Abbiamo avuto qualche anno fa un pubblico di tre o quattro milioni di spettatori che pagava perchè fossero rappresentati dei film intelligenti; attualmente questo mercato è troppo ristretto, la concorrenza di Hollywood si fa troppo pesante perchè ci si possa offrire questo lusso.

Aggiungete infine che in Europa noi sentiamo in modo particolare gli intralci della censura. Senza dubbio essa esiste anche a Hollywood ma laggiù ha poche occasioni di esercitarsi. Mentre da noi dove spesso vorremmo prendere in considerazione i drammi della vita e perfino i drammi della vita delle nazioni, si esercita una censura che non soltanto svisa la verità, ci impedisce di essere sinceri, ma spezza qualsiasi trama di un film per renderla spesso quasi incomprensibile. La scusa della censura sarebbe di voler preparare gli effetti che un film può avere sullo spirito e l'intelligenza del pubblico, ma ha il torto di credere il pubblico meno intelligente di quello che non sia. Per esempio nel mio ultimo film, la cui azione si svolge in un periodo della grande guerra, un episodio di panico, durante un ballo, in un grande albergo delle retrovie improvvi-

samente bombardato dagli aeroplani è stato completamente tagliato. Avevo rappresentato gli ufficiali che trasportavano le donne in cantina a scopo di sfuggire al massacro. Queste scene furono tagliate perchè si considerava questo atteggiamento come un atteggiamento da vili. Ora sono sicuro che il pubblico avrebbe molto ben compreso che rischiare la sua vita, là, senza alcuna ragione, senza poter difendere chi o che cosa, non sarebbe stato più del coraggio ma della stupida temerarietà. Invece quei quadri veramente pericolosi dove le Joan Crawford ci sono presentate distese su dei letti meravigliosi, circondate da un falso lusso che le donne giovani finiscono per proporsi come l'unico scopo dei loro sforzi verso una vita scioccamente oziosa e mondana, quei quadri lì, dico, non sono affatto censurati.

L'arte cinematografica resta il più potente mezzo di espressione che si sia potuto trovare. Più potente ancora della stampa poichè per poter leggere bisogna imparare mentre non occorre imparare per guardare e vedere. Ed è nella sua stessa forza di espressione che si deve cercare l'origine di tutti gli ostacoli con i quali la si vuol strangolare.

INGLESI

Paul Rotha

È l'autore della classica storia del cinema « The film till now » (London, 1930) aggiornata dai seguenti « Celluloid — the film to-day » (London, 1931), « Movie Parade » (London, 1935), « Documentary Film » (London, 1936).

Ha aderito al gruppo dei documentaristi del Grierson e realizzato qualche documentario, uno dei quali proiettato alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia nel 1935-XIII.

Il capitolo che segue, tratto da « Documentary Film », contiene in nuce le sue idee estetiche sul cinema quali son venute maturando in lui recentemente.

Cfr. anche: « A museum for the cinema » (Connoisseur, 1930) e Pref. a « Movie Parade » in « Bianco e Nero » A. I, n. 1, 1937-XV).

Introduzione al cinema

I - *Aspetti sociali*

In più di un'occasione abbiamo udito affermare che il divertimento è il nemico della coscienza sociale del popolo. Ma, certamente, sarebbe molto più giusto dire che sono la forma e lo stile, dati al divertimento da coloro che lo forniscono, a formare il vero ostacolo al generale maturarsi del senso di responsabilità sociale e civica.

La ragione può essere anche può profonda. Le misere condizioni delle occupazioni giornaliere, la mancanza di occasioni per risvegliare il senso del dovere individuale e l'entusiasmo collettivo — fattori questi che sembrano essere parte essenziale della vita moderna dei popoli occidentali — sono sicuri ostacoli allo sviluppo di realizzazioni sociali e contribuiscono a far si che divertimenti di niun valore vengano propinati al popolo in cerca di svago. L'ostacolo, che si oppone al miglioramento dei divertimenti, non sembra essere formato soltanto dai limiti ben definiti imposti dalle forze economiche, che sottolineano la produzione, ma anche dal presente stato della società che rende possibile al pubblico di accettare l'attuale genere di divertimenti.

Da: « Documentary Film », Faber and Faber Limited, London, 1936.

Fortunatamente, tuttavia, sintomi che rivelano come i sistemi attualmente impiegati dalle classi dirigenti sono in alcuni casi inadeguati, come pure il crollo di ideali per tanto tempo accarezzati, stanno facendo molto per stimolare l'opinione pubblica. Che lo voglia, o no, la nostra epoca sta sperimentando il fatto che influenze, sulle quali non abbiamo alcun controllo personale, ci costringono ad interessarci attivamente allo sviluppo della nostra vita futura, a meno che noi non si sia così poco intelligenti da permettere che altri forgino i nostri destini.

Ci troviamo di fronte a tre principali nuovi problemi, dice Mr. Wells: « il problema di arrestare la guerra e le sue distruzioni, il problema della socializzazione e della riorganizzazione della distribuzione dovuto al passaggio dalla penuria all'abbondanza, ed il problema della catastrofe monetaria dovuto alla completa insufficienza della nostra organizzazione finanziaria di fronte all'inettitudine, lo snobismo, e le attuali necessità » (*).

Può anche essere vero che a molti di noi spiaccia affrontare cambiamenti nuovi e inusitati. Può essere che molti di noi permettano alle nostre aspirazioni personali ed alle nostre vite private di offuscare le grandi mete della civiltà. Può essere che, nel nostro disperato sforzo di esistere, si provi soddisfazione nel guadagnare le nostre piccole battaglie, ma gli eventi sono tali che non possiamo persistere a lungo in questo modo di pensare e di vivere.

Dato il continuo ripetersi di scioperi, assassinii, disastri, sommosse e date le varie forme di crisi economiche e politiche che hanno offuscato l'orizzonte sociale in questi ultimi anni, è esatto affermare che l'individuo va generalmente acquistando un interesse sempre maggiore per gli affari pubblici ed incomincia ad esaminare più profondamente i suoi rapporti con la società di quello che non avesse fatto per il passato, all'epoca della così detta democrazia.

Di fronte alle dissestate condizioni sociali odierne, l'uomo comune chiede di avere una visione più chiara di quella che è la sua posizione nei riguardi degli affari internazionali, di conoscere meglio perchè sia stato permesso alle cose di giungere a questo palese deplorevole stato, e di sapere quali passi siano stati mossi per affrontare la situazione, e da chi. Ogni giorno mi vien fatto d'incontrarmi con persone che manifestano una crescente ansietà non solamente per il com-

---

(*) « The new America »; The New World (Cresset Press), 1935.

plesso dei problemi politici e sociali che aumentano di giorno in giorno, ma anche per la palese incapacità di coloro che sono al potere di trovare soluzioni adeguate. Che si senta effettivamente questo grande bisogno di essere illuminati in tali materie lo hanno prontamente assodato sia le case editrici che i dirigenti delle trasmissioni radiofoniche.

La politica, per esempio, va acquistando giornalmente maggior interesse per milioni di persone che soltanto pochi anni fa aborrivano dal discuterne. Non politica nel vecchio senso della parola, forse, ma politica che abbraccia economia, sociologia, cultura e in molti casi anche religione. Le più terribili tempeste politiche che abbiano avuto luogo durante gli ultimi quindici anni, e che hanno luogo oggigiorno, insieme agli inevitabili perturbamenti dell'immediato futuro, vanno rapidamente guadagnando l'interesse delle persone comuni, anche quando esse possono presentemente sentirsi al sicuro. Effettivamente la civiltà al giorno d'oggi presenta un complesso di problemi politici e sociali che ogni persona intelligente deve affrontare.

Non appena si tratti di concretare progetti per il nostro sistema civico, non appena essi riguardino le nostre proprie case ed i nostri mezzi di sussistenza è dovere dell'uomo comune di agire non soltanto come elettore passivo, ma come membro attivo dello Stato. Si richiede la sua cooperazione pratica, il suo criticismo e perfino la sua opposizione attiva ed egli deve essere intelligentemente preparato per far fronte a simili richieste.

L'interesse, tuttavia, che la gente comune prende all'amministrazione del paese ed ai suoi problemi di governo, dipende naturalmente dal sistema sociale del paese. Dove le funzioni del governo sono limitate, come nei regimi parlamentari, e si permette che il sistema economico prenda il sopravvento, l'interesse del singolo individuo, la cui preoccupazione è di conservare il proprio lavoro (quando ne ha uno) o di vivere sulle spalle degli altri, è relativamente piccolo. Ma non appena lo Stato esercita la sua influenza sui fattori sociali questi diventano rapidamente oggetto di pubblico interesse e destano l'attenzione del pubblico.

In questo paese, per esempio, non appena lo Stato esercita funzioni di controllo o cerca di delimitare le attività di qualche servizio di vitale importanza, che precedentemente era stato effettuato soltanto a scopo di lucro privato, la pubblica opinione si desta immediatamente esercitando la sua critica. Quanto abbiamo detto è vero per esempio per la fornitura dell'elettricità e per la radio e lo sarebbe egualmente

per le ferrovie, il cinema o l'industria del carbone se venissero a trovarsi sotto il controllo dello Stato.

Quanto maggiore è l'interesse attivo per le direttive degli affari pubblici quanto più forte è il criticismo costruttivo che si sviluppa fra i componenti di quelle organizzazioni maggiormente interessate e tanto prima ogni singolo individuo diviene conscio della responsabilità che pesa sulle sue spalle come membro della comunità. Soltanto la distinzione delle classi, piaga del nostro sistema educativo, impedisce la sincera cooperazione dei membri del pubblico con ogni altro e forma una insormontabile barriera ad ogni tentativo di progresso sociale. A tutta prima voi credereste che scopo principale dell'educazione fosse quello di formare delle menti atte alla convinzione sociale, ma dopo matura riflessione trovate che i risultati attuali sono molto diversi dal concetto che voi ve ne eravate formato. Effettivamente vi è ogni ragione di credere che il nostro sistema educativo, considerato nella sua totalità, non insegni nè le cose più essenziali nè crei quell'ispirazione necessaria ad un'educazione mentale che voglia essere in grado di assolvere i doveri civili del cittadino.

Citiamo un educatore che ha avuto l'accortezza di notare queste manchevolezze: « Il fine di ogni educazione intesa a formare il citta-
« dino dovrebbe dunque essere quello di equipaggiare il cittadino stesso
« con tutte quelle doti che lo rendano idoneo a saper discernere una
« politica buona da una cattiva e a farsi quindi fautore e sostenitore
« della prima e non della seconda. Infatti fin da quando egli è nella
« scuola, chè dopo dovrebbe essere cosa ovvia, dovrebbe essere possi-
« bile metterlo innanzi ad importanti avvenimenti ed a quei principi,
« siano essi di ordine morale, economico o politico, che formano i
« più importanti problemi del giorno.... Ma la comprensione della ne-
« cessità di addestrare deliberatamente i giovani nelle scuole e nei col-
« legi alla loro professione di cittadini è ancora lontana dall'essere uni-
« versale, e troppi direttori di scuole rappresentano ancora un insupe-
« rabile ostacolo per quanto concerne la mancanza di tempo, mancanza
« di insegnanti specializzati, pericoli di parzialità, ecc. Questo significa
« che per il momento, e per qualche tempo ancora, noi avremo una
« generazione di adulti in cui il senso del civismo è stato poco curato
« nelle scuole, all'infuori di quell'insegnamento standardizzato di adat-
« tamento alla vita in una comunità o di lealtà verso una particolare
« istituzione. Non ci possiamo quindi permettere di attendere ancora,
« tanto è inetta la nostra attuale popolazione nell'affrontare i problemi

« che le incombono e pertanto è di urgente e vitale importanza che entri « in funzione il movimento dell'educazione per adulti, cercando di « rimediare alle deficienze dell'educazione scolastica » (*).

È certamente vero che l'attuale sistema è soddisfacente quando si tratta di allenare la mente a leggere, scrivere e far di conto. L'insegnamento di cognizioni tecniche per professioni specializzate, a parte qualche possibilità di miglioramento nel metodo, consegue relativamente un successo pure soddisfacente. Mentre poi ci si preoccupa molto — specialmente nelle scuole superiori — di educare la mente a fini culturali nella fede che un'intima conoscenza delle lingue morte, un gran rispetto per i libri antichi, ed una catalogazione degli eventi mondiali del passato, un po' di matematica superiore a cui qualche volta si aggiungerà l'ammirazione per delle forme di arte tradizionali e superate, contribuiranno a formare lo stato culturale dell'individuo adulto. Nel campo sportivo, pur ammettendo la sua importanza per quanto concerne lo sviluppo e l'idoneità fisica, l'educazione si aggira entro i limiti di regole fisse. Da ciò proviene che le gare sono diventate dei feticci specialmente nelle scuole superiori delle classi sociali elevate.

A due scopi reali, noi sospettiamo, tendono questi metodi di educazione. Anzitutto a formare il cittadino in modo tale che tanto l'uomo che la donna siano capaci di assicurarsi nel mondo il successo personale. In secondo luogo poi a formare un cittadino che accetterà e rispetterà senza alcun giudizio critico tutti quegli ideali politici, sociali ed economici che tornano a vantaggio della classe che controlla l'educazione. Il nostro odierno sistema educativo, qualsiasi cosa faccia, non educa mai il bambino ad avere un ruolo importante per un miglioramento delle condizioni sociali ed economiche, ma lo educa ad accettare senza discussione le cose come sono. Sarebbe interessante sapere come il bambino, e specialmente il bambino della classe lavoratrice, possa conciliare quello che gli viene insegnato a scuola e quello che su tali questioni egli vede in casa e nel mondo.

Recentemente è stata riconosciuta la necessità di educare il bambino affinchè possa diventare un buon elettore, necessità tuttavia che è stata in certo modo quasi imposta agli educatori da un'era di democrazia politica. Ma invece di fornire il giovinetto con notizie elementari circa l'attuale congegno delle nostre strutture politiche e sociali, spiegandone

(*) Eva M. Hubback: « Adult Education » (pp. 55-56), settembre 1934.

l'origine ed i possibili difetti, l'educazione ha fatto tutto quello che era in suo potere per prevenire il minimo dubbio sull'efficienza del sistema del controllo o sul fatto che il mondo è governato con direttive che portano tutt'altro che al successo. Il fare questo naturalmente aprirebbe le porte alla critica di molti principî sui quali è fondata la nostra società moderna. Così avviene che l'insegnamento della politica, sociologia, economia e materie simili è limitata, in maggior parte, a generalizzazioni prive di importanza che non dànno adito a contraditorî e non nuocciono così all'esistenza dei sistemi vigenti.

Vi è dunque da meravigliarsi se l'influenza dell'opinione pubblica in Inghilterra è oggi ripartita fra i proprietari dei grandi giornali quotidiani, con il loro seguito mercenario di professionisti sportivi, scrittori reclamistici, ecclesiastici bigotti e politicastri disillusi, fra i produttori di film, intesi come puro divertimento, ed un'organizzazione radiofonica che, malgrado i suoi difetti, mantiene un grado di responsabilità più serio che non il cinema e la stampa? Nè si potrà far conto su questi due ultimi, per elevare il volgo e fargli sentire la necessità di un miglioramento sociale, fino a che la loro attività si svolgerà su basi intese solo a ricavare un lucro privato. Nè è cosa facile poter pensare che i suoi sfruttatori abbiano alcuna intenzione di provvedere al miglioramento delle condizioni sociali o alla formazione di comuni ideali quando c'è ancora da battere moneta sfruttando i lati meno colti della natura umana.

Per farla breve, al giorno d'oggi vi è da una parte un bran bisogno di stimolare un vasto interesse nel pubblico per problemi nazionali ed internazionali, e dall'altra parte esiste il progressivo maturarsi della coscienza sociale di una piccola minoranza che va aumentando sempre più. Non c'è dubbio, tuttavia, che se il futuro sviluppo della civiltà deve svolgersi con ogni garanzia di sicurezza e progresso sociale, molto deve essere fatto per far conoscere la struttura dello Stato ed i fattori essenziali delle nostre possibilità e dei nostri metodi economici e sociali. Poichè, come dice molto giustamente Mr. James Harvey Robinson: « ...se certi fatti storici, apparentemente indiscutibili, fossero da tutti « conosciuti e compresi e si permettesse che essi fossero patrimonio « comune dei nostri pensieri quotidiani, il mondo sarebbe molto dif- « ferente da quello che esso è oggi. Allora noi non potremmo nè illudere « noi stessi, come ingenuamente facciamo al giorno d'oggi, nè potrem- « mo sfruttare l'innata ignoranza altrui. Tutte le nostre discussioni di

« riforma sociale, industriale e politica si eleverebbero di tono e diver-
« rebbero più efficaci » (*).

Ora la terza e quarta decade di questo secolo hanno assistito alla universale ascesa di due nuovi mezzi immensamente potenti per impartire il sapere. La radio ed il cinema, sia insieme che separatamente, rappresentano la più grande rivoluzione che sia mai avvenuta riguardo ai metodi didattici dall'epoca dell'introduzione delle prime stampe. Anzitutto ci occuperemo d'indagare in qual modo, e fino a qual punto, il cinema, che principalmente ci interessa, sia stato usato per rispondere ai requisiti di utilità pubblica.

II - *Basi economiche di sviluppo commerciale*

Prima di discutere delle sue influenze e possibilità, prima di esaminare il suo valore e le sue finalità, prima di descrivere il suo sviluppo ed il suo uso, è necessario che noi facciamo rilevare la fondamentale dipendenza del cinema dall'apparecchio meccanico.

Il film, nella sua forma originaria muta, dipende per la sua esistenza dalla composizione scientifica di emulsione sensibilizzata e dalle funzioni meccaniche della « camera », dello sviluppo e della proiezione. L'atto della rappresentazione è puramente meccanico. Per questa ragione, anche quando ha delle pretese artistiche o didattiche, il film deve essere anzitutto considerato come un fattore economico. Questo non significa soltanto che il suo sviluppo deve essere stato controllato dalle leggi di produzione e distribuzione, ma che i suoi soggetti, e, entro certi limiti, i suoi stili, sono necessariamente influenzati, se non imposti, dalla speculazione commerciale.

È cosa nota che il cinema è stato sviluppato come industria secondo direttive che regolano anche gli altri rami della produzione moderna, e ciò significa che il suo fattore predominante è la produzione a scopo di lucro privato. La descrizione del suo sviluppo, considerato dal suo punto di vista di fonte universale di pubblico divertimento, così come fu intesa dagli accorti pionieri che per primi lo sfruttarono, è stato già descritto altrove (**). Basta ricordare che durante gli ultimi trentacinque anni la produzione e la vendita dei film è stata orientata sempre più

(*) James Harvey Robinson: « The Mind in the Making », (Cape, 1921).
(**) Vedi: Gilbert Seldes: « The movies and the Talkies » (Lippincott), 1931, e Paul Rotha: « The Film Till Now » (Cape), 1930.

secondo le direttive dei metodi predominanti nei grandi affari ed i grandi capitalisti hanno stretto sempre più i freni. Il fatto che il cinema fornisce il divertimento su larga scala, unitamente al suo pregio meccanico, che gli permette di effettuare un film con poche spese — una volta superate quelle di produzione — molte rappresentazioni, ha fatto sì che tutti gli ingredienti della produzione in massa siano stati introdotti in modo da mettere il cinema sul piano degli altri sistemi di produzione effettuati su larga scala. Causa la possibilità dei grandi guadagni che esso offre, la produzione cinematografica procede secondo un sistema economico basato sulla rapidità degli incassi entro un breve periodo di tempo. Soltanto tali rapidi sistemi di commercio possono in qualche modo giustificare le sue stravaganze, i suoi gruppi di personale esecutivo altamente retribuito, ed i suoi mediatori e rivenditori al minuto che vivono con lo smerciare ed esibire il prodotto appagando, nello stesso tempo, i desideri dei loro danarosi finanziatori. Tali metodi, che sembrerebbero oltraggiosi in qualsiasi epoca, fuorchè nella nostra, hanno portato a stipendi esagerati, spesso sproporzionati al lavoro effettuato. Dal punto di vista culturale i divi del film sono diventati la mitologia del XX secolo e le case cinematografiche il moderno Parnaso. Il cinema, come industria, fornisce il divertimento al popolo. Nel suo sforzo naturale di ottenere il massimo degli incassi il commercio è logicamente dell'opinione che i suoi film debbano esercitare il loro potere di attrazione nel modo più ampio su qualsiasi pubblico di sale cinematografiche, e da ciò ne deriva che il valore intellettuale di un film dovrebbe coincidere col denominatore comune del pensiero del pubblico. Ritenendo che questo sia il metodo migliore per poter attingere nel più gran numero di tasche e di borse, quanto sia coadiuvato da un'adeguata pubblicità e da concessioni al gusto del pubblico, la maggior parte del tempo e del denaro dell'industria vengono spesi nel perfezionare la produzione e la vendita di un solo ramo del cinema, quello della narrazione illustrata, derivata dalla tradizione teatrale e letteraria. Questo campo è stato tanto profondamente sfruttato, tanto accuratamente studiato è stato il gusto del pubblico, che perfino racconti in serie sono stati ridotti in proporzioni più limitate ed ognuno di essi è stato analizzato ed etichettato con la sua formula di « appeal ». Facendo astrazione dalle nostre convinzioni, dobbiamo ammettere che delle menti avvedute hanno trasformato quello che una volta era considerato un giuocattolo in uno dei giganti dell'industria mondiale, con i suoi prodotti distribuiti in quasi tutte le città, paesi e villaggi di almeno quattro o cinque continenti.

Infatti, il film è diventato così onnipresente che esso deve essere considerato come uno dei fattori più influenti dell'orientamento dell'opinione pubblica poichè, al giorno d'oggi, non vi è grado sociale in cui la sua influenza sia assente. Nelle sue preziose statistiche riguardanti l'influenza del film sulla psiche del bambino, Mr. Blumer, per esempio, fa le seguenti giuste osservazioni:

« Alcuni giovani, uomini e donne, sia per le proprie attitudini sia « per mancanza d'esperienza, ritengono che la vita della gioventù mo- « derna, così come essa è mostrata nei film, non solamente sia il tipo « ''ideale'' di vita, ma che debba essere anche il loro tipo di vita. Su « simili film essi sono capaci di fondare le loro idee sulla pace, sui rap- « porti con i genitori, e sulla condotta da tenersi verso i propri compa- « gni. In questo modo il film viene a *sanzionare* un codice di regole di « condotta e rappresenta il mezzo per introdurre l'individuo in un nuo- « vo genere ed in una nuova sfera di vita » (*).

Che a noi piaccia o no (ed a Mr. St. John Ervine non piace) vi è ogni probabilità che il cinema eserciti un grande potere, forse più grande ancora di quello della stampa. Certamente l'espressione visiva, unita alla viva parola, coadiuvata dal numero stragrande delle rappresentazioni, esercita un'influenza più vasta ed immediata che non la radio od il teatro. È soltanto quando coloro che controllano la produzione cinematografica hanno raggiunto il massimo della loro influenza che si constata quanto importante sia la loro posizione nei riguardi della cultura del popolo per il presente decennio e per quelli futuri. Soltanto in questo paese oltre 18 milioni di persone vanno al cinema ogni settimana ed il pubblico versa annualmente nelle casse dei cinematografi oltre 40.000.000 di lire sterline (**).

Così, pur riconoscendo pienamente che questa grande macchina industriale che è il cinema rappresenta una delle note più caratteristiche della nostra epoca, pur ammettendo la sua importanza come mezzo di svago e divertimento, dobbiamo riconoscere che è nostro dovere indagare con precisione quale uso sia stato fatto dei suoi ampi poteri.

Non è mia intenzione di aggiungere un nuovo attacco, a quelli esistenti, già numerosi, mossi anche recentemente al cinema, a causa della sua malefica influenza. Questo problema è stato esaurientemente esa-

---

(*) HERBERT BLUMER: « Movies and Conduct ». (Macmillian), 1933.
(**) Mr. SIMONS ROWSON: conferenza tenuta alla « Economic Science Section of the British Association », settembre 1934.

minato nelle pubblicazioni delle « Motion Picture and Youth » dell'« American Motion Picture Research Council ». Io direi semplicemente che nella loro corsa al guadagno i produttori del film hanno, forse imprudentemente, fatto convergere la maggioranza dei loro sforzi nello sfruttamento di alcuni dei lati peggiori e delle tendenze più banali della moderna società. Vi sono, tuttavia, certamente delle eccezioni. Ma considerato nella sua totalità il film spreca oggigiorno il suo tempo nel riflettere gli aspetti meno importanti di una società capitalista e spesso lo fa in maniera cinica e affatto intelligente. Vi sono alcuni aspetti del presente sistema che sono sicuramente un diretto beneficio allo sviluppo del progresso, ma raramente essi si rispecchiano nel film a carattere spettacolare e di genere corrente. Il cinema è ancora lontano dal suggerire più nobili aspirazioni e più eletti pensieri poichè esso, inteso come puro divertimento, persegue una rotta che è spesso nociva agli interessi sociali, fatto questo che non è sfuggito neppure agli stessi sostenitori dell'attuale sistema sociale, come è dimostrato dalla notevole opera svolta dalla « American League of Decency ». Il divismo — uno dei sistemi più antisociali del cinema — ci mostra per esempio in modo evidente quali siano i metodi impiegati non soltanto per addormentare il senso della realtà nel pubblico, impedendogli così di mettere in relazione quello che ha visto sullo schermo con le attualità della vita moderna, ma anche per incoraggiare il culto dell'« ego ».

Può essere anche vero, che le menti dirigenti la produzione e la distribuzione del film non siano consapevoli delle responsabilità sociali che loro incombono. Forse è anche vero, che fino a quando l'industria poggerà su una base di solidi guadagni esse non si preoccuperanno seriamente dell'effetto che i loro prodotti esercitano sul pubblico mondiale. Tuttavia, non si deve dimenticare che torna a vantaggio della classe dominante effettuare una perfetta forma di propaganda indiretta per la preservazione dei propri interessi. Qualsiasi istituzione, sia essa di carattere politico, sociale o estetico, riflette fondamentalmente gli interessi che predominano nel gruppo che controlla le forze produttive del suo tempo e favorisce la conservazione di tali interessi. Il cinema, naturalmente, non rappresenta un'eccezione a questa regola.

Da quanto sopra è evidente che, date le attuali direttive di produzione, non possiamo aspettarci alcun film che tratti obiettivamente vitali soggetti di interesse contemporaneo, come: il problema delle macchine, la redenzione dei bassifondi, i rapporti degli uomini di razza bianca con quelli di colore, o la produzione degli armamenti. Far questo sa-

rebbe lasciare aperti alla critica alcuni dei principî fondamentali sui quali riposa la società moderna e per i quali il cinema, consciamente o inconsciamente deve fare da narcotico.

Per la stessa ragione non possiamo mostrarci sorpresi che tutti gli individui della classe lavoratrice o della gente di colore vengano trattati, nei film di genere corrente, come dei buffoni o come dei furfanti, perchè è evidente che l'interesse della classe dominante è che essi vengano visti dal pubblico sotto questo aspetto. Per constatare l'esattezza del mio punto di vista, non avete che da osservare il risentimento del pubblico della classe lavoratrice quando vede uno dei loro riprodotto in tal guisa sullo schermo.

La verità è che, entro i limiti impostigli dal presente sistema economico, il cinema (considerato come un divertimento) non può sperare di essere obiettivo e imparziale, dal punto di vista sociale, con alcuno dei problemi realmente importanti della vita moderna. Inoltre, secondo la mia opinione, il cinema, fino a quando si svilupperà soltanto sotto l'impulso della speculazione finanziaria, sarà incapace di elevarsi fino al punto da far sì che la sua utilità verso il pubblico sia qualche cosa di meglio, per dire con Mr. Blumer, di una semplice catarsi emotiva.

Non vi è alcun dubbio che la tentazione di grandi lucri abbia messo in secondo piano le più nobili, ma meno appariscenti, funzioni sociali del cinema. Intanto noi possiamo asserire con sicurezza che sono stati principalmente gli interessi privati a far sì che il film non sia stato sfruttato nell'interesse del pubblico. Certamente anche l'industria deve accorgersi che sui tremendi poteri del cinema, di cui essa ha in mano il controllo, incombono ben altre finalità che non quelle del puro guadagno privato.

Un fatto emerge chiaro e saliente da tutto quello che è stato detto. Se il cinema deve corrispondere all'aspettativa riposta in lui come grande forza nell'attuale battaglia per il progresso sociale, se grande deve essere la sua efficacia nel creare una più vasta consapevolezza del bisogno urgente di una riforma mondiale economica e morale, esso deve trovare anche un'altra base economica per la produzione che non sia solo quella del lucro.

III - *Propaganda*

Dalla nostra precedente dissertazione sull'educazione ed il senso di civismo si potrebbe giungere alla conclusione che la diffusione del sapere

e la propaganda siano strettamente affini. La propaganda, dunque, nel senso più ampio della parola, è molto prossima all'educazione e si può dire giustamente che sia uno dei compiti dello stesso sapere quello del fare della propaganda. Difatti sono entrambi così strettamente collegati che in molti casi è estremamente difficile definire dove incomincia l'istruzione e finisce la propaganda. Dopo aver appurato ciò possiamo cominciare anche a diffidare della interdipendenza fra propaganda ed istruzione e ad indagare le loro possibilità come basi per la produzione cinematografica.

Allo stesso modo che il secolo diciannovesimo vide lo svilupparsi della macchina per la produzione industriale su larga scala, così gli ultimi trent'anni hanno visto il perfezionarsi delle macchine come mezzi di pubblicità per i prodotti dell'industria moderna. L'accresciuto potere delle armi di propaganda a partire dalla guerra è uno degli aspetti della civiltà moderna che più colpisce, ma è solo da poco che altri enti, oltre quelli che riguardano imprese industriali, hanno cominciato a sfruttare i vantaggi che offrono questi formidabili mezzi meccanici. La guerra, indubbiamente, ha cominciato questa era della persuasione delle masse, ma il rapido sviluppo della radio e del cinema, come la crescente influenza esercitata dalla stampa, hanno successivamente triplicata l'importanza che questo nuovo fattore ha per la struttura sociale. Non vi può essere alcun dubbio sul fatto che il grande potere persuasivo di questi due mezzi elettrici — il cinema e la radio — hanno avuto una parte incalcolabile nel formare il pensiero delle masse nell'Europa del dopoguerra. Inoltre è generalmente riconosciuto che la propaganda può diventare, come è già avvenuto in molti paesi, uno degli strumenti più importanti per la struttura dell'edificio statale. Certamente non si tratta che di una questione di tempo e lo Stato farà dell'educazione, la radio, il cinema, la chiesa e la stampa un uso pieno e consapevole per la sua propaganda politica. La Russia, l'Italia e la Germania hanno già adottato questo sistema con l'adozione dei loro particolari sistemi di governo.

Non si può fare a meno di osservare che la Russia si serve di tutti i mezzi di espressione per fini propagandistici. Ancora più notevole è forse il risultato della meravigliosa propaganda organizzata in Germania da Goebbels, alla cui comprensione dell'uso dei mezzi pubblicitari moderni unitamente alle sue attitudini come organizzatore di grandiose parate, devesi attribuire una parte dell'attuale popolarità di cui gode l'ideale nazista. Mentre i metodi italiani di indiretto controllo statale sulla stampa, radio e cinema ci offrono un esempio della straordinaria

importanza che gli Stati autoritari ripongono sugli strumenti di propaganda. Scuole, università, cinema, radio — ogni possibile agente di propaganda — sono messi al servizio dello Stato per diffonderne le sue direttive.

Tuttavia, in Inghilterra, quando si faccia eccezione per la radio, si osserva che i mezzi di propaganda di questo paese, come quelli dell'America, si sono sviluppati per la maggior parte sotto il controllo di imprese private. Soltanto indirettamente essi riflettono le ideologie dei loro utenti. Ma è certamente inevitabile che, prima o poi, qualche ben determinato controllo autoritario debba essere esercitato su di essi e sarebbe molto strano se non fosse quello dello Stato.

Ora è ovvio che il cinema, in ragione delle sue stesse caratteristiche, è uno dei mezzi di espressione più potenti per la persuasione e la istruzione delle masse. Le sue peculiari attitudini come strumento di propaganda sono troppo evidenti per essere descritte. Riassumendo brevemente esso possiede:

1) Una diffusione fra le masse condivisa soltanto dalla radio; da ciò deriva il suo immenso potere di suggestione.

2) Attitudini esplicative e capacità di riproduzione documentaria che, se realizzate da esperti capaci di trarre pieno profitto dai valori artistici, raggiungono un potere persuasivo senza uguali.

3) Il vantaggio che deriva dalla possibilità di poter effettuare, valendosi di mezzi puramente meccanici, più di una rappresentazione al giorno e per più giorni consecutivi; e quando si tratta di una buona produzione anche dopo una diecina di anni.

Adottando la propaganda come una delle basi di produzione, non solo il cinema, con le sue illimitate possibilità, potrebbe servire ai fini più nobili, non solo i suoi film acquisterebbero un ruolo importante nella vita dello Stato e del suo popolo, ma la produzione potrebbe acquistare una serenità che il film spettacolare, considerato come puro passatempo, non può possedere.

Non è irragionevole supporre che in tal caso in questo paese si farebbe largo uso del cinema per influenzare l'opinione pubblica ad accettare alcuni credo politici, un uso più largo ed intelligente di quello che non abbiano già fatto, secondo queste direttive, gli sforzi dilettantistici del partito conservatore. Ma una propaganda di questa natura, avente a che fare necessariamente con un contenuto soggetto a controversie,

richiederebbe un nulla osta di produzione, possibile solamente qualora questa si svolgesse sotto il controllo del governo o di partiti politici e quando quindi sarebbe ovvio che essa verrebbe a trovarsi al di fuori della cerchia degli scopi perseguiti dalle comuni attività commerciali. A questo riguardo possiamo dire che il film documentario di propaganda, del quale in seguito tratteremo ampiamente, ebbe le sue origini in Gran Bretagna nelle sfere governative e che la maggior parte degli esperimenti più importanti del documentario sono finora stati effettuati da un Ente cinematografico controllato dal Parlamento.

Oltre alla propaganda politica, poi, vi sono molti aspetti nazionali e pubblici che possono aver bisogno di pubblicità statale per mezzo del cinema nel tentativo di creare una reciproca simpatia e comprensione fra il popolo ed il lavoro effettuato dai pubblici servizi. Questo è stato già fatto, con notevole successo e spirito di intraprendenza, dall'Organizzazione postale ed è stata un'innovazione dei metodi pubblicitari che non è sfuggita alla critica dello stesso governo nonchè a quella dell'organizzazione commerciale e del singolo individuo (*). Ed è specialmente questo genere di film che dimostra le strette relazioni esistenti fra la propaganda e l'istruzione intesa a destare nel popolo la coscienza del civismo. Una tale attività, tuttavia, può significare soltanto l'inizio dell'uso del cinema da parte dello Stato e dei suoi partiti politici. Vi è una serie di servizi nazionali e provinciali che in definitiva possono ritrarre vantaggio dalle possibilità di simili lungimiranti metodi di propaganda.

A parte la produzione statale, molti soggetti di un genere meno esposto a controversie attendono di vivere sullo schermo. Meno esposto a controversie, tuttavia, soltanto quando il regista che dirige i film in questione sia simpatizzante socialmente e politicamente con le forze che controllano la produzione. Molti rami dell'industria — carbone, acciaio, tessili, ingegneria, architettura, marina mercantile, ecc. — e molti servizi pubblici — acqua, elettricità, gas, traffico, ecc. — sono maturi per essere trattati dal cinema. L'ambiente civile rappresenta un vasto campo di possibili esperimenti. Perfino la religione può fornire interessanti temi per film di propaganda. Organizzazioni turistiche, enti di beneficenza, istituzioni sanitarie, associazioni didattiche, unioni com-

(*) Vedi: « Report from Select Comittee on Estimates » (H. M. Stationery Office), 1934, Section « Governement Cinematograph Films ». Come pure un articolo nel « The Listener », 31 ottobre 1934, e la sua critica dei film prodotti dall'Organizzazione delle Poste.

merciali, circoli operai, società cooperative, organizzazioni giovanili e molti altri organi ufficiali e semiufficiali possono fornire, ciascuno con il suo particolare genere di propaganda da effettuare, abbondante materia a quello che noi chiamiamo il campo non spettacolare del cinema.

Ma, poichè la produzione di tal genere di film esula dagli scopi perseguiti da qualsiasi Ente cinematografico organizzato dal Governo, sorge la domanda se il commercio sia realmente interessato in questo campo e se possegga i requisiti richiesti per una tale produzione.

Come abbiamo già visto prima gli Enti commerciali si interessano principalmente del film come spettacolo e dimostrano un ben scarso interesse per gli altri aspetti del cinema. Esistono casuali eccezioni di notevole interesse come la serie Fox *Magic Carpet* e il *Cinemagazine* e *Secrets of Nature*, questi due ultimi di Buchanan, ma anche una simile produzione è stata fatta tenendo d'occhio le norme bene accette alla cassetta. Anche nel campo del film di propaganda eseguito dietro incarico le organizzazioni commerciali non hanno fin qui dimostrato alcun particolare entusiasmo. E, cosa alquanto deplorevole, quando un tal genere di film, specialmente di carattere industriale, è stato realizzato, esso è stato molto spesso considerato dalle organizzazioni industriali più come un facile mezzo di lucro che non come un'opportunità per sviluppare una nuova branca del cinema. Per molti anni le ditte industriali hanno ordinato che fossero fatti dei film sulla disgraziata base del tanto al « piede », tagliati su misura senza alcuna perizia o intelligenza con il lamentevole risultato che oggi, ed io parlo per esperienza, molti dei più autorevoli industriali considerano ancora il film come un magnifico mezzo di pubblicità, ma ritengono i suoi esponenti come tanti imbroglioni. Con il graduale apparire, nel campo documentario, di film di qualità migliore, molti dei quali prodotti senza alcun aiuto da parte delle organizzazioni commerciali, questo atteggiamento mentale degli industriali va, pian piano, disparendo ma il commercio considerato nella sua totalità ha ancora molto da imparare prima di poter riacquistare la piena fiducia delle grandi industrie di questo Paese.

Esiste, infatti, una certa crescente tendenza da parte di ditte industriali e di altro genere, come pure da parte di enti semiufficiali, come quelli sopra ricordati, a prendere parte attiva alla produzione cinematografica, spesso in unione con un'esistente organizzazione industriale, ma su basi tali che la supervisione rimanga nelle loro mani. In simili casi è notevole rimarcare il grado di comprensione dimostrato per materie cinematografiche da individui non appartenenti alle organizzazioni

industriali. Effettivamente si potrebbe quasi dire che in questi ultimi anni gli industriali, comprese le compagnie di navigazione e simili, sono stati in gran parte la causa dello sviluppo qualitativo della produzione come pure è dovuto a loro se è stata possibile la produzione di molti film culturali e di carattere documentario. *The Voice of the World*, *Contact*, *Shipyard* e *Sea Change* sono degli esempi a quanto sopra. Gli industriali hanno prontamente compreso che essi sarebbero stati serviti meglio impiegando per la loro produzione cinematografica singoli privati ed enti collettivi piuttosto che affidandola a compagnie commerciali. E bisogna riconoscere, a loro merito, che essi non hanno mancato di procedere ad una accurata selezione nell'effettuare la scelta di coloro nelle cui mani il film doveva poi essere affidato per la realizzazione. Poichè, contrariamente a quanto avviene per i film di carattere romanzato, la produzione di documentari e di film di propaganda si basa interamente sulla capacità del singolo produttore, come vedremo chiaramente in seguito.

Ammesso che un tal genere di produzione cinematografica sia possibile, quale è il suo posto nei programmi delle sale cinematografiche? Fatte poche eccezioni sembra che i noleggiatori non siano propensi a distribuire film che non appartengano al genere spettacolare, a meno che non si tratti di pubblicità per i loro prodotti. Essi non sono capaci di comprendere che lo smercio di tali film differisce completamente da quelli basati sul « sex-appeal ». Essi sono bene addentro a tutte le complicate questioni che regolano quest'ultimo genere di produzione, ma non appena il cinema si volge a finalità più nobili ecco che sorge in loro la sfiducia nata dalla paura. Simile è il caso dei proprietari dei cinematografi. A dispetto dell'evidente richiesta di film di attualità, a dispetto del crescente interesse del pubblico per avvenimenti di carattere nazionale ed internazionale, interesse reso evidente dal successo già ottenuto da simili film e dall'esperienza che si può ricavare dal mercato librario e dalle conversazioni radiofoniche, il proprietario di cinema possiede ancora una mentalità orientata verso il film di carattere romanzato ed è sordo alle critiche che vengono mosse a quelle parti dei suoi programmi che formano il completamento dello spettacolo.

Dove film di genere non romanzato e di superiore qualità sono riusciti a fare la loro comparsa nelle sale cinematografiche essi sono stati, quasi sempre, proiettati come un supplemento al programma e qualche volta dopo essere stati accorciati. Date le circostanze è sorprendente notare quanto sia grande il progresso fatto in questo campo e come la

vasta attenzione del pubblico e della stampa sia stata richiamata da tali film. In alcuni casi essi hanno conseguito una maggiore popolarità e pubblicità che non il costoso film principale di cui essi formavano, nel programma, il supplemento. Questo è il caso di *B. B. C.: The Voice of Britain*. Due fattori potrebbero sicuramente venire in aiuto alla rappresentazione di tali film nell'immediato futuro. Anzitutto la diffusione di sale cinematografiche in cui venissero rappresentati film documentari e di attualità, ed in secondo luogo l'adozione, da parte dei cinema più grandi, di programmi composti di un solo film principale il che provocherebbe la richiesta di cortometraggi di prima classe. Tuttavia anche questa sarebbe una soluzione solo a metà e non avrebbe un valore definitivo. Prima o poi qualcuno dovrà intraprendere un più appropriato sfruttamento dei cortometraggi di genere documentario, dovrà venderli per i loro meriti intrinseci e dovrà distruggere una volta per sempre l'idea che i cortometraggi siano soltanto dei riempitivi. Ma dopo aver ammesso questa distribuzione accurata di film di carattere non romanzato effettuati con ogni serietà c'è ancora da domandarsi come reagirebbe il pubblico.

È pur vero che la razza umana mostra una sorprendente attitudine ad accettare le cose più famigliari della vita quotidiana. Tuttavia se qualcuno se ne sta per tre giorni seduto in cima all'albero di una nave, e se l'Atlantico viene sorvolato in una mezza giornata da un sordo muto, tutti i popoli sentiranno un gran desiderio di conoscere i minimi dettagli sul come e sul quando il fatto è avvenuto, mentre le ditte che avranno fabbricato gli stivali, o fornito le pettorine di flanella rossa che portò l'eroe durante la sua impresa, ricaveranno ingenti guadagni dalla pubblicità. Ma le meravigliose organizzazioni che rendono possibile lo svolgersi della nostra vita quotidiana, come quelle che ci forniscono i cibi per i nostri pasti, i telefoni per la rapidità delle comunicazioni, i mezzi di trasporto, i giornali che ci informano, il calore che serve per riscaldarci e la luce per illuminarci, come tutta l'estesa rete di servizi pubblici, messi a nostra disposizione sia di giorno che di notte, sono tutti benefici che date le attuali condizioni sociali noi accettiamo senza discutere e ci ricordiamo di loro soltanto quando essi ci vengono improvvisamente a mancare. Altrettanto si potrebbe dire che avviene circa l'inefficienza del nostro sistema educativo.

Ma è un piacere constatare che dove il cinema ha esplorato questo campo, specialmente col mettere in evidenza i servizi pubblici, l'interesse del pubblico si è destato immediatamente. Invece che infasti-

dirsi per gli elementi istruttivi, lo spettatore prende grande interesse ad essi, benchè sia ancora un duro compito convincere della loro esistenza il proprietario di sale o il noleggiatore. Non di meno, malgrado la proiezione di una simile produzione sia attualmente ristretta ad un campo limitato ai soli cinematografi pubblici, film come quelli riproducenti il lavoro dell'organizzazione telefonica e delle grandi compagnie di aviazione hanno richiamato su di loro l'attenzione degli spettatori ed hanno incominciato ad avere un loro pùbblico più fedele di quello formatosi per il film di genere romanzato.

Finora abbiamo trattato soltanto del pubblico adulto delle sale cinematografiche. Ma il documentario trova una diffusione molto maggiore che non nei quattromila cinematografi della Gran Bretagna. Esso va acquistando un campo sempre più vasto nel mercato al di fuori delle pubbliche sale di spettacolo. Le centinaia, presto migliaia, di macchine da proiezione portatili fanno un grande assegnamento sui film di carattere documentario per i loro programmi. Attualmente stiamo attraversando un periodo in cui circoli, associazioni, società, corporazioni, unioni, collegi, università, scuole, gruppi di conferenzieri, per non parlare di ditte industriali e di istituzioni governative, hanno intenzione di acquistare degli apparecchi da proiezione. Vi è anche la macchina da proiezione per uso privato, così come vi sono la radio ed il grammofono. In questo campo avremo presto una grande richiesta di film documentari poichè non tutti desiderano mostrare nelle loro case il genere di film che essi vedono nei cinematografi pubblici, anche quando siano in grado di poterli noleggiare.

È questo enorme campo non spettacolare di macchine da proiezione portatili a prezzi modici che, naturalmente, ha il massimo interesse per il propagandista che si rivolge a quel pubblico potenziale formato dagli scolaretti e dagli studenti. Qui dove il potere di persuasione è più efficace, dove è più facile poter trovare una rispondenza. Così, oggigiorno, avviene che grandi industriali stiano facendo una gran campagna ai film pubblicitari (Morris, Ford, Cadbury, Daimler, la « Electrical Development Association », sono degli esempi a quanto detto), alcuni di essi la sanno fare bene altri molto male e, nel migliore dei casi, essi formeranno i propri enti cinematografici come è avvenuto per la « British Commercial Gas Association ». Così avviene pure che vi siano dei partiti politici che invadono il paese con una vera schiera di autofurgoni attrezzati con la macchina da proiezione e che stabiliscono dei particolari programmi di propaganda nei quali il film ha una parte importante. Così

pure avviene che associazioni turistiche ed industriali, posseggano i propri enti cinematografici e che enti didattici, come la « National Union of Teachers » commissionino dei film. Così si constata sempre più che il film ha una parte preminente nella vita nazionale ed in una sfera molto differente da quella che riguarda il consueto film spettacolare.

Certamente possiamo ritenere come cosa certa che in avvenire una gran quantità di macchine da proiezione si diffonderà in tutto il paese non solamente per opera di gruppi propagandistici che l'utilizzeranno per i loro scopi particolari, ma perchè il pubblico stesso si organizzerà in forma di corporazioni e associazioni cinematografiche. Attualmente l'organizzazione commerciale, che è ad un tempo noleggiatrice e proprietaria di sale cinematografiche, propende ad ignorare il movimento che si va formando di associazioni cinematografiche. Le « code » davanti ai cinema sono ancora molto lunghe per permettere agli interessati di avere una visione più ampia delle cose. Ma forse essi sono imprevidenti poichè l'interesse del pubblico per il cinema sta crescendo in gran fretta, tanto più che esso non è in tutto o in parte ispirato da ciò che l'organizzazione industriale chiamerebbe idee di « intellettuali sofistici ». Il movimento delle associazioni cinematografiche (io ne parlo con qualche esperienza) nelle provincie della Gran Bretagna è largamente composto da persone comuni provenienti da qualsiasi classe e professione. Queste in maggioranza non si preoccupano di sofisticare sulla mitica « Arte » cinematografica. Si tratta di gente lavoratrice del popolo che lascia, sì, che i proprietari dei cinema contemplino le lunghe file di folla davanti alle loro sale, ma che ha deciso di fare qualche cosa per conto proprio in favore di quella produzione che essa desidera vedere. Non soltanto essa si associa per cercare di effettuare delle rappresentazioni per proprio conto ma un po' per volta va esercitando un'influenza sempre più vasta sull'opinione pubblica. E questo movimento non è limitato alla sola Gran Bretagna, ma si è diffuso nel Sud Africa, nella Nuova Zelanda, nel Canadà, in Australia, in America ed altrove.

L'organizzazione commerciale è certamente pienamente conscia della serietà di questo movimento nel campo non spettacolare del cinema ed ha probabilmente studiato vari mezzi per frenarne la diffusione o sfruttarne il progresso. Esso potrebbe per esempio incoraggiare, od anche suggerire, un'azione ufficiale o che offra esca agli incendi. Potrebbe suggerire che l'aumento di macchine da proiezione, al di fuori dei cinema pubblici, può incoraggiare delle propagande sediziose. Ma, così

facendo, non farebbe che complicare la propria posizione, poichè molte grandi organizzazioni commerciali si sono accinte a piani ambiziosi per lo sfruttamento di questo campo partendo da un punto di vista che è contemporaneamente didattico e spettacolare.

Entro i suoi limiti, pertanto, la propaganda può rappresentare un'altra solida base all'impiego del capitale per la produzione cinematografica.

Qualcuno, senza dubbio, sosterrà che è ben più difficile servire la propaganda che non il lucro, e che le esigenze del propagandista intralceranno maggiormente lo sviluppo del film e l'attività dei suoi produttori. Mi sembra già di udire quello che verrà detto, cioè che l'introduzione della propaganda distruggerà una volta per sempre il lato artistico del cinema. Anche io una volta era di questa opinione.

IV - *Il Film come arte*

I sociologi ci informano che la cultura è una derivazione delle condizioni economiche della società. Negli stadi più primitivi della civiltà lo sviluppo della cultura nasce da un'espressione di coscienza popolare che richiede un dispendio di energie per cose che non siano soltanto le esigenze materiali dell'esistenza. Siccome la generale ricchezza della società va aumentando avviene che, apparentemente, l'acquisizione della cultura vada diventando, più che altro, l'esclusivo privilegio delle classi ricche. Accade quindi che l'arte va allontanandosi sempre più dalla sua funzione primitiva che era quella di provvedere in abbondanza oggetti utili alla comunità, e va trasformandosi in un lusso che fa assegnamento sul patronato di una minoranza ricca. Fino a quando il generale tenore di vita non si sarà elevato, la popolazione (considerata nella sua totalità) non sarà in grado di poter soddisfare il suo desiderio di cultura nè di far sì che le arti ritornino ad essere popolari. Tuttavia, esse non tornano ad essere un riflesso dell'espressione popolare, ma continuano a rispecchiare gusti ispirati da una condizione economicamente superiore ed a creare norme dettate dallo snobismo di classe. Così, oggigiorno, si è insegnato alla grande massa del popolo a considerare le arti come fine a sè stesse, senza alcun rapporto con gli avvenimenti della vita quotidiana, ma come risultato di un'idea culturale imposta dal lusso ozioso delle classi superiori.

Benchè tutti i veri artisti creino i loro lavori più significativi cercando ispirazione nella vita semplice del popolo, raramente essi si sono

associati al popolo. Essi hanno cercato e trovato altrove relazioni più fruttifere con mecenati danarosi o con enti rappresentativi del sistema predominante. Con lo svilupparsi della civiltà gli artisti si sono allontanati sempre più dalle loro funzioni primitive di umili artigiani, che servivano ai bisogni dell'umanità creando oggetti rispondenti a scopi pratici, ed hanno cominciato a trasformarsi in idealisti romantici creanti lavori d'arte eseguiti, principalmente, allo scopo di sottoporli all'ammirazione del pubblico, soddisfacendo così soltanto a personali ambizioni.

In questo modo il praticare le arti non è più che una questione di attività personale, distaccata dalla vita sociale, e secondante mirabilmente gli ideali culturali imposti dall'estetismo borghese. L'artista è diventato un uomo diverso dagli altri uomini, un essere umano con privilegi negati alla folla, il quale esprime e soddisfa le fisime di una piccola porzione colta della società. La pittura è diventata un puro simbolismo e con le sue elucubrazioni del subcosciente è diventata incomprensibile alla maggioranza. La poesia è divenuta un'esperienza privata molto lungi dall'essere ragionevolmente comprensibile. Una gran parte della letteratura tratta semplicemente di lotte ed esperienze personali di individui insignificanti che si compiacciono di un mondo immaginario privo di qualsiasi importante contatto con la realtà umana. E quando il cinema ha preteso di essere un'arte per sè stessa, senza altre finalità all'infuori dei suoi valori estetici, è avvenuto che esso si è deformato ed è spirato in un sepolcro di simbolismo, o ancora peggio, di misticismo.

Vi ricorderete, forse, che i film del così detto « periodo aureo » della Germania erano imbevuti di un profondo misticismo e rispecchiavano un rifiorire di superstizioni popolari e si ispiravano al teatro espressionista ed alla pittura cubista (*Calligari*, *Golem*, *Destino*, *La Strada*). Non fu che quando uomini come Pabst introdussero una fresca corrente di coscienza sociale che l'atmosfera polverosa di quel ciarpame mistico sparì con un fallimento ideale e, incidentalmente, anche commerciale. Le stesse critiche si possono muovere agli arabeschi del gruppo di « avanguardia » francese, ai film artistici della Russia e a quegli occasionali pervenutici dall'America, come *Lot in Sodom*.

L'arte, come la religione e la morale, non può essere considerata come staccata dall'ordine sociale della società. Quindi è sicuramente fatale per un artista il voler staccarsi dalla comunità per ritirarsi in un mondo privato dove egli possa creare per il suo piacere personale o per quello di una limitata minoranza. Anche lui è, dopo tutto, un membro del gregge comune alla stessa guisa di un operaio qualsiasi e, neces-

sariamente, deve riconoscere i suoi obblighi verso la comunità in cui è nato. I suoi peculiari poteri creativi devono essere usati per scopi più nobili che non una pura soddisfazione personale. Nella sua completa astrazione il pensiero individuale è sterile. L'arte non è il dono di qualche paradiso miracoloso ma un contributo ad un periodo definito della storia. Essa ha il precipuo scopo di servire i tempi in cui essa vive, dopo di che diventa un valore sentimentale da essere studiato storicamente e come un esempio di abilità. La grande Arte è innegabilmente semplice poichè i suoi interessi umani risultano essere dei valori permanenti. Shakespeare, Swift, Chaucer, Stendhal, rappresentano — ognuno di essi — gli sviluppi di un particolare ordine della società basato sulle produzioni di quella società. I loro stili, le loro filosofie e le loro direttive intellettuali hanno le loro radici nelle condizioni sociali ed economiche delle loro particolari epoche. A noi, al giorno d'oggi, alcuni dei loro lavori sembrano vivere semplicemente perchè ciascuno di essi possiede una comprensione dei valori umani che è importante per ogni classe sociale. Ma questa espressione di comprensione umana non avrebbe mai potuto rivelarsi se contemporaneamente non fossero stati serviti dei fini speciali. La loro grandezza è un germoglio, una risonanza di un compito ben eseguito. Questi grandi capolavori d'arte del passato non sono stati creati soltanto come il risultato di una pura speculazione privata.

Ma in quasi tutte le arti belle, al giorno d'oggi, troviamo un puro scopo individuale, un culto del senso estetico distaccato da scopi e fini sociali. Forse questa è una condizione inevitabile in una civiltà che forse si trova alle soglie di una grande trasformazione economica e sociale. L'ultima conseguenza del rifiuto di affrontare i cambiamenti avvenuti in seguito alla rivoluzione industriale si verifica quando gli artisti si rifugiano nelle loro torri d'avorio superbamente idilliache e coprono le loro facce davanti agli assalti delle macchine ed alle nuvole di fumo del carbone, e ne escono soltanto per salvare la coscienza dei grandi uomini d'affari creando, col profitto di imprese industriali, delle inutili mostruosità.

Al giorno d'oggi tutto questo sfondo sociale ed economico si è trasformato. Ma l'artista, eccettuati pochi scrittori ed architetti, rifiuta ancora di accettare la sua reale posizione nella società e preferisce invece mantenere queste sue pretese di isolamento. È per questo che ancora sopravvivono istituzioni come la « Royal Academy ». È per questo che si verifica l'esistenza di questi pretenziosi cenacoli di arte moderna. Que-

gli artisti che amano l'arte per sè stessa, e ve ne sono un'infinità, diranno che il vero artista diserta l'arte se egli deve perseguire uno scopo definito nel campo sociale. Si dirà che un artista è spiritualmente troppo forte per poter avere una coscienza sociale. Avvolto nella sua mistica aureola l'intellettuale medio è incapace di scorgere che questa tendenza verso il formarsi di una coscienza sociale nasce semplicemente da un bisogno culturale, ed è una liquidazione in ritardo del vecchio concetto di arte considerata come un ideale estetico e nobile nel suo isolamento. Egli si scandalizzerà al pensiero dell'arte concepita come una funzione sociale, come rapporto con le cose su basi che non siano puramente artistiche, come lavoro che deve corrispondere ad un fine pratico anzichè come puro portavoce del gusto personale. E, quando tale attitudine mentale persiste, è ovvio che nel campo del cinema non vi sia posto per l'artista.

Vi è ancora molta gente che parla effettivamente del cinema come arte. Ma anche il più breve esame dei metodi moderni di produzione in uso negli studi cinematografici, anche la più breve analisi delle basi economiche su cui si fonda il film di genere spettacolare deve convincere che sono passati per sempre, se pur sono mai esistiti, i tempi in cui la espressione personale, contrapposta al puro stile tecnico, poteva trovare la sua via di realizzazione, quando l'artista che aveva qualche cosa da creare poteva sperare di veder proiettato il suo sogno d'arte davanti ad una massa di spettatori. Le leggi attuali del commercio dettate dai controlli finanziari dell'industria sommergono completamente gli sforzi individuali (a meno che egli non diventi un Lubitsch addomesticato o un Clair avvilito) con il risultato che il film romanzato non è nè più nè meno che il prodotto meccanico degli operai di una fabbrica. E mentre il cinema si fa per esprimere dei soggetti di veruna importanza, come avviene attualmente, esso non fa che riflettere le ideologie di una società ipocrita e continua ad essere distaccato dalla realtà di questo mondo, in cui pur esso vive. Così nessuno si preoccupa della sua mancanza di pretese artistiche.

Il film, come qualsiasi altra forma di espressione, è la manifestazione di rapporti sociali dipendenti dalle esigenze materiali della vita. Se deve avere un significato, se deve sopravvivere, un film deve servire uno scopo che non sia egoistico e affinchè questo scopo possa essere servito onestamente e competentemente la cosa essenziale è che vi siano dei buoni artigiani. L'errore di molti metodi cinematografici del passato è stato l'impiego di tecnici di cui si è esagerata l'importanza, tecnici per

i quali l'artista non è che un essere da biasimarsi. Abbiamo visto per esempio che il cinema, impiantato su basi puramente meccaniche, ha fatto sì che esso si sia sviluppato secondo le direttive economiche attualmente ammesse e l'artista è stato privato della libera scelta dei suoi temi. Secondariamente, eccettuati pochi casi, l'interesse destato dallo sviluppo di esperimenti tecnici in questo campo ancora molto giovane è stato sufficiente a tenere occupata la mente dei tecnici. Così constatiamo che nel campo cinematografico abbiamo sì molti esempi di brillanti esperti ma pochi film che stiano a dimostrare il contributo da essi portato alla società moderna.

I film veramente grandi, per quanto pochi, sono stati sempre al servizio di un fine speciale e non sono stati creati soltanto come risultato di un puro sforzo artistico o per desiderio di lucro. La loro importanza risiede nella sincerità con cui i loro realizzatori hanno servito lo scopo prefissosi che era quello di illuminare le masse, sia socialmente che politicamente. *Kameradschaft* e *Potemkim* sono i due esempi classici al riguardo; entrambi furono film di propaganda.

Senza questo asservimento ad un fine speciale non posso comprendere che il cinema abbia un altro significato all'infuori di quello di provvedere provvisoriamente allo svago emotivo delle folle, di procurare profitti o perdite ai suoi speculatori finanziari, e di rappresentare una specie di archivio per future indagini storiche le quali ci daranno un quadro in parte falso della nostra epoca.

Eppure non è che il materiale per la creazione di un film non costi nulla, ma anzi confrontato con le umili esigenze del pittore, poeta o scultore, il materiale ottico, microfoni, ecc., ha prezzi favolosi. Così per ragioni ovvie, l'artista individuale non può neppure iniziare la sua carriera cinematografica se non sono state prima fondate delle solide basi economiche.

Nello stesso tempo è assurdo pensare che il cinema con il potere che ha di destare nelle masse una coscienza sociale, di creare nuove basi di cultura, di scuotere le apatie mentali, di creare nuove comprensioni e di diventare, in virtù della sua stessa conformazione il più potente di tutti i predicatori moderni, possa essere abbandonato nelle mani di commercianti speculatori per essere usato come mezzo di diffusione di inutili racconti di fantasia. Deve pur esistere un mondo oltre quello che ci ammanniscono i film-spettacolo. Vi devono pur essere altre fonti di produzione, oltre quelle che mirano soltanto al lucro. Vi deve essere un altro genere di cinema, oltre quello che ha per scopo di riprodurre a

serie, e le prescrizioni dei registri del bilancio. Vi è il mondo della propaganda e dell'educazione.

I pensieri che si riferiscono a cose reali devono essere pure reali e creativi. Fate che il cinema esplori altri campi oltre quelli del divertimento. Fate che il cinema si cimenti nella drammatica riproduzione delle scene della vita e che si ispiri a temi vitali sgorganti dall'attualità della vita presente invece che dalla fabbricazione della vita effettuata negli studi. Fate che il film si cimenti nell'interpretazione dei problemi della vita moderna, degli avvenimenti reali della vita di oggi poichè solo così le funzioni del cinema saranno definite una volta per sempre. Fate che il cinema riconosca l'esistenza di uomini veri e di donne vere, di cose reali e problemi reali e così facendo si offrirà allo Stato all'industria ed al commercio, ed alle organizzazioni pubbliche e private di qualsiasi genere, un mezzo di comunicazione e propaganda che serva a diffondere non opinioni personali, ma argomenti per un mondo di comuni interessi.

V - *Documentario*

Vi è quindi ogni ragione di credere che davanti al cinema si estenda un campo completamente diverso da quello già sfruttato secondo le direttive del film romanzato. Nuovi mezzi di produzione, resi possibili dalla propaganda e dall'istruzione, aprono nuove vie al campo sperimentale. Nuovi metodi di distribuzione e rappresentazione suggeriscono anche un nuovo pubblico di spettatori. Nuove richieste da parte di enti educativi e pubblicitari ci mostrano nuovi aspetti del film e nuove concezioni riguardo al materiale del cinema.

Tutto questo non significa che il film romanzato non possa, perchè tale, avere un suo posto nel campo cinematografico; che divertimento, ricreazione, svago — chiamateli come volete — non siano un elemento essenziale per la persona comune, nè che il cinema non abbia adempito ad un'importante missione nel rendere accessibile il teatro alle masse col fotografare lavori di teatro. Tuttavia quanto è stato detto deve suggerire, nel modo più perentorio, che il cinema non deve essere esclusivamente film romanzato poichè vi sono altri generi di film altrettanto importanti, e forse più importanti, oltre la produzione fittizia e commerciale degli studi cinematografici. Il film, concepito come puro divertimento deve avere un posto importante nella società moderna, ma la sua funzione non è quella di addormentare la coscienza sociale

e civile degli spettatori. Un buon film romanzato, specialmente nel campo della commedia e della satira, — e occasionalmente, ma molto occasionalmente, in quello più luminoso dei reami della fantasia — è altrettanto necessario quanto un buon romanzo od una buona commedia. È soltanto quando, per ragioni di lucro privato e di interessi egoistici, esso prende l'aspetto di una minaccia, quando esso tenta di soffocare tutti gli altri aspetti del cinema, quando tende a diventare un anestetico invece di essere uno stimolante, che il film romanzato è pericoloso.

Ma finalmente il cinema è riuscito a sfuggire alle strettoie a lui imposte dai bilanci degli studi. Esso ha trovato temporaneamente la sua salvezza nel servire i fini dell'educazione e della persuasione. Fuori degli studi esso ha trovato una corrente d'aria fresca in quello che Grierson ha chiamato il « creative treatement of actuality ». È in queste nuove forme che in certo qual modo vanno oltre il semplice stile descrittivo del film didattico, che sono più immaginose ed espressive che il semplice film di « reportage », più profonde, per concezione, e più perfette, per lo stile, che non i film di attualità, più acute nell'osservazione che non i film di viaggio o di quelli per sale da conferenza, più profonde per le deduzioni che se ne traggono che non i film il cui scopo precipuo è soltanto quello di destare l'interesse del pubblico, che va ricercata l'essenza del vero film documentario. Ed il genere del film documentario può essere considerato come la nascita del cinema creativo.

FRANCESI

René Clair

Ha esordito nella letteratura come poeta e romanziere (cfr. « Adams », romanzo, Paris, 1926) ed è uno dei vessilliferi del cinema d'arte, assai seguito dai giovani soprattutto per l'intelligenza che in ogni suo film è profusa. Dopo il periodo della così detta avanguardia, che costituì per lui una presa di possesso dei mezzi specifici d'espressione del cinema, egli è passato a produzioni di più vasta mole quali *Les deux timides, Le chapeau de paille d'Italie;* in cui quei mezzi sono largamente impiegati per la ricerca di effetti comici alla base dei quali è il ricordo di Chaplin e di Max Linder. Ma l'influenza più costante e decisa, sul Clair, è quella di Charlie Chaplin, col quale il regista francese ha forte affinità di costruzione mentale oltre che uno spirito, similmente oltranzistico e individualistico. Causa questa oltre che dei frequenti scambi di influenze tra i due artisti, della loro eccezionalità e, in un certo senso, anticinematograficità.

Dopo *A nous la libertè, Le Million, Sous les toits de Paris* e *14 jullet* sembra si debba notare un certo sbandamento in questo regista di talento così vivo e ne sarebbero prova i suoi più recenti: *L'ultimò milionario, Il fantasma galante* e *Abbasso la reclame.*

Ritmo

La terra che scivola sotto la cappotta d'un'automobile. Due pugni tesi. Una bocca che grida. Degli alberi ingoiati l'uno dopo l'altro dalla gola dello schermo.

Il pensiero rivaleggia in celerità con la sfilata delle immagini. Tuttavia esso ritarda e, vinto, subisce la sorpresa; si abbandona. Lo schermo, novella vista, s'impone alla nostra vista passiva. È in questo momento che può nascere il ritmo.

* * *

Si è detto « ritmo » e con questo si è rimasti soddisfatti. Con un po' di buona volontà si scopre un valore ritmico in ogni film. Sembra tuttavia che il mondo filmato sia notevolmente sprovvisto di questo valore. Nulla di più incoerente del « movimento interiore » della maggior parte dei film. La massa informe di queste immagini sarebbe sconcertante se non sapessimo che essa si trova ancora all'epoca del caos. Tal-

---

Da: « Cahier du Cinéma ». 1925.

volta una speranza. Tre brevi squilli di tromba. Il corpo dello spettatore si scuote immediatamente. Gioia troppo breve, il torrente delle immagini continua a scorrere mollemente fra ingranaggi d'acciaio ben regolati.

Definizione generale del ritmo. L'ultima sembra che sia quella del Prof. Sonnenshein. Il ritmo sarebbe « una successione di avvenimenti nel tempo, creante nella mente che lo accoglie, un'impressione di proporzione fra le durate degli avvenimenti o dei gruppi di avvenimenti di cui la successione si compone ». Sia pure, ma sullo schermo la successione si svolge nel tempo e nello spazio. Il lato sentimentale di ogni avvenimento dà alla sua durata misurabile un valore ritmico del tutto relativo. Non affrettiamoci a definire la natura del ritmo cinematografico ma apriamo gli occhi.

In altri tempi pensavo, prima di chinarmi sullo schermo luminoso dove si affollano le immagini, che fosse cosa facile dare al film dei ritmi regolari. Nel ritmo del film distinguevo tre fattori grazie ai quali sarebbe stato possibile ottenere una cadenza affine a quella del verso latino:

1) La durata di ogni visione.

2) L'alternarsi delle scene o « motivi » dell'azione (movimento interiore).

3) Il movimento degli oggetti ripresi dall'obbiettivo (movimento esteriore: recitazione dell'attore, mobilità della scenografia, ecc....).

Ma i rapporti fra questi tre fattori non sono facilmente definibili. La durata e l'alternarsi delle visioni hanno un loro valore ritmico dipendente dal « movimento esteriore » del film i cui valori sentimentali sono inapprezzabili. Quali leggi metriche resistono a questa oscillazione dello spettatore e del paesaggio attorno all'asse formato dallo schermo? Come pure a questo incessante passaggio dall'obbiettivo al subbiettivo grazie al quale viviamo tanti miracoli? Così lo spettatore che vede sullo schermo qualche lontana corsa d'automobili è improvvisamente gettato sotto le ruote enormi di una delle vetture, scruta il contachilometri, prende in mano il volante. Egli diventa attore e vede, nelle sterzate, gli alberi sconvolti ingolfarsi nei sui occhi.

* * *

Agnosticismo. Riuscirà la nostra generazione a conoscere ciò che si deve pensare di un simile problema posto dal film e del film stesso? Ne dubito. Un'attitudine simile può essere considerata inconciliabile con quella conoscenza della propria arte che si finge d'esigere da un artista.

Reclamiamo per il cinema il diritto di essere giudicato soltanto in base alle sue promesse.

Per conto mio saprei rassegnarmi facilmente a non ammettere oggi nel mondo delle immagini nè regole nè logica. La meravigliosa barbarie di quest'arte m'incanta; ecco finalmente delle terre vergini. Non mi dispiace di ignorare le leggi di questo mondo nascente non gravato da alcuna schiavitù di pesantezza. Alla vista di queste immagini provo un piacere che spesso non è quello che si vorrebbe destare in me, ma una sensazione di libertà musicale.

Galoppa, amazzone, che gli orizzonti sollevati si rovescino e che l'abisso apra i suoi petali per accoglierti nel suo cuore dolce. Diventa statua, casa, giovane cane, sacco d'oro, fiume trascinante querce. Io non so più isolarti in mezzo al tuo regno, o cacciatrice!

Le frasi non potrebbero portare per molto tempo l'illogicità nel loro seno senza lavorare alla loro propria morte. Ma questa successione d'immagini, alla quale non si ricollega assolutamente alcun senso e che non legano i vecchi fili del pensiero perchè s'imbarazzerebbe con una logica?

Bionda, voi sollevate la testa e la vostra chioma arrotolata svela il vostro volto. A questo sguardo, questo gesto verso la porta supposta, io posso dare un significato di mio gradimento. Se le parole vi dessero la vita mi sarebbe impossibile sottrarvi al loro stretto potere: voi sareste loro schiava. Siate la mia amante, o immagine!

Voi mi appartenete, cara illusione ottica. A me questo universo ricreato, di cui io oriento a mio piacimento gli aspetti compiacenti.

Il cinema e lo stato

Non tutto va per il meglio, cominciamo ad accorgercene, nell'organizzazione del nostro cinema. Dovunque ci si impazientisce dinanzi a questa macchina mal diretta. Il pubblico accusa di incompetenza i commercianti del film, questi a loro volta rendono il pubblico responsabile della loro inerzia. Nè gli uni nè gli altri hanno del tutto torto. Il pubblico attuale ha il cinema che si merita ed il cinema, così come è oggi, un pubblico degno di lui.

* * *

Che cosa bisogna fare perchè il cinema prosperi, perchè il suo pubblico sia soddisfatto? Bisogna fare dei buoni film, tutti sono d'accordo su questo punto.

Che cosa è un buon film? A questa domanda cominciano le difficoltà. Un film non è egualmente buono per ogni paese, per ogni sala, per ogni spettatore. Ma l'organizzazione del cinema non si preoccupa della diversità dei gusti o delle estetiche; essa misura la qualità di un film in base ai suoi incassi. È un'attitudine assolutamente logica e, allo stato attuale del film, è difficile definire la bontà di un film se non con la formula ben nota: « Un buon film è un film che produce denaro ».

Questa precisa definizione condanna il cinema attuale e spiega i suoi difetti.

* * *

Sappiamo che « far denaro » non è un'impresa verso la quale ci si possa mostrar difficili quanto a scelta dei mezzi: essi son tutti buoni per chi voglia riportare un successo commerciale per mezzo di un film ideato per questo scopo.

Il sistema attuale fa del pubblico il solo padrone dei destini del film che gli viene presentato. Si tratta di sapere se questo potere sovrano non sia nocivo al cinema altrettanto che al pubblico.

* * *

Effettivamente l'influenza del cinema è altrettanto potente che quella del teatro. Lo Stato, che sottomette il primo ad una censura che non osa imporre al secondo, riconosce con questa misura la notevole influenza del film sulla massa.

Ma se il cinema possiede una tale potenza è possibile lasciarla senza direzione? È permesso, eventualmente, d'istupidire lo spirito del pubblico allo scopo d'ottenere da questa operazione un beneficio materiale?

Noi non riteniamo che il pubblico possa evitare da solo il pericolo che presenta una simile impresa. Questa grande docile massa, per la quale nulla si è fatto a fine di svegliarne e formarne il senso critico, non si può difendere contro il piacere degradante che gli dispensano tanti prodotti fabbricati in serie secondo le ricette più basse.

* * *

La questione che qui poniamo non concerne soltanto il cinema. La radio, la televisione e tutte le forme di espressione che la tecnica ci darà, si troveranno dinanzi agli stessi problemi. Queste forze enormi saranno lasciate a disposizione di chiunque possiederà capitali suffi-

cienti per impadronirsene? La libertà accordata in queste materie alla iniziativa privata è una caricatura di libertà; essa ha per effetto d'imporre la dittatura assoluta di qualche gruppo finanziario su un dominio che non è soltanto materiale. È possibile che il sistema economico e politico che ci governa attualmente non ci permetta d'intravedere altre soluzioni: in questo caso è il sistema che non corrisponde più ai bisogni della nostra epoca e dovrà essere modificato.

* * *

È evidente che l'organizzazione, il significato stesso del cinema, non possono essere scambiati con l'effetto di evoluzioni o di rivoluzioni economiche e politiche. Ma questa constatazione non significa che le condizioni odierne non possano migliorare per l'avvenire. Pretendere il contrario sarebbe dare argomenti favorevoli ai partigiani della « routine ».

Specialmente il cinema francese avrebbe ad ispirarsi a qualche misura applicata più o meno felicemente nelle diverse nazioni. Per quanto insufficienti queste misure meritano di essere studiate.

* * *

In primo luogo bisognerebbe ammettere come principio l'istituzione di un premio da concedersi ai film che presentano un interesse particolare d'ordine artistico, didattico, o sociale. Una commissione i cui membri dovrebbero essere scelti al di fuori dell'ambiente cinematografico e amministrativo, rilascerebbe a questi film una particolare menzione onorifica. Le tasse, che ogni cinematografo è costretto a pagare, dovrebbero essere meno gravose per ogni rappresentazione d'uno dei film che abbia ricevuto la predetta menzione.

Al giorno d'oggi bisogna riconoscere che qualsiasi « vaudeville », realizzato con economia, ma ricco di volgarità, ha più probabilità di ottenere un buon successo che non un film realizzato con cura ed intelligenza. Il sistema proposto qui sopra avrebbe il vantaggio di riparare in misura possibile l'ingiustizia pericolosa di questa situazione.

* * *

In secondo luogo s'impone una purificazione dei costumi del cinema. Questa industria, questo commercio, dalle regole imprecise, attirano gli avventurieri. Nel disordine sorprendente dell'economia cinematografica

le imprese più serie sono continuamente minacciate dalla promiscuità di affari disonesti.

Il rimedio? Una Camera del film organizzata su delle basi regolari e i cui regolamenti dovrebbero essere applicati con rigida severità. L'interdizione pratica di occuparsi di produzione cinematografica dovrebbe colpire qualsiasi contravventore di simili regolamenti.

Se la corruzione, l'emissione di tratte senza valore e di chèques senza fondi non facessero più parte degli usi del mondo cinematografico, molti dei parassiti del cinema si dirigerebbero verso un altro dominio ed il numero dei film prodotti avrebbe alla fine un rapporto reale con i bisogni del mercato.

Infine la vecchia questione della censura dovrebbe ricevere una soluzione meno stupida di quella che le è stata data attualmente. Il diritto comune che è applicato al teatro ed alla stampa può convenire perfettamente al cinema.

Tutt'al più si potrebbero classificare i film in due categorie, come avviene nel Belgio, in modo che le leghe familiari non impediscano, in nome della fanciullezza, ai cittadini maggiorenni di vedere sullo schermo degli spettacoli per adulti.

* * *

Queste due specie di riforme, le une profonde le altre superficiali, reclamano entrambi l'intervento dello Stato. Senza questo intervento la situazione del cinema non potrà essere cambiata.

Ma a scopo di placare un poco le persone prudenti occorre precisare che l'attuale regime ci ispira una diffidenza giustificata. Infatti ecco quello che ci ha permesso di giudicare la qualità del suo concetto artistico: La « Comédie Française », l'« Opera », il « Conservatorio di musica e declamazione », la « Scuola di Belle Arti ». Sono tutte istituzioni che ci dànno una buona idea dell'arte ufficiale. A voler insistere su questo punto dovremmo parlare anche di architettura ed urbanesimo: basta ricordare il modo con cui è stata utilizzata l'area delle fortificazioni demolite perchè un francese un po' colto sia preso da un senso di vergogna.

Questi pochi esempi, che disgraziatamente non sono delle eccezioni, ci bastano. Per quanto imperiosa ne sia la necessità noi non sentiamo alcuna fretta ad affidare a questo Stato i destini del cinema.

Alexandre Arnoux

Critico cinematografico autorevole, l'Arnoux porta nell'esame dei film e e nelle sue divagazioni sul cinema una grazia stilistica non comune, una sottile penetrazione psicologica e insomma una finezza di gusto che, se non si appoggiano su di una estetica rigorosa, contribuiscono tuttavia alla creazione di un clima cinematografico intelligente ed elevato. Cfr. A. Arnoux, « Cinéma », Paris, Ed. Crès. Paris. 1929.

MESSA A PUNTO

Il cinema non è un'arte; il cinema non è un affare: il cinema è un mestiere. Si fabbrica un film come un paio di scarpe, come una tavola, come un motore, scegliendo per prima cosa, quando si è onesti, dei buoni materiali e poi, quando si è abili, lavorandoli e tagliandoli a pezzi secondo la loro natura, la loro grana, le loro venature, e infine, quando si è intelligenti, raccogliendoli nell'ordine più acconcio e nel ritmo richiesto. È possibile scegliere fra più ordini, ma una volta adottato un ordine non vi è che un solo ritmo, all'infuori del quale tutto è mal riuscito.

Un film non possiede alcun autore che possa, da solo, firmarlo validamente: esso è l'opera d'una ragione sociale di cui fanno parte, con mansioni diverse, regista, autore dello scenario, divi, comparse, direttore commerciale, operatore, addetti allo sviluppo ed al montaggio, elettricista, l'uomo di fatica dello studio, il sole, il vento, il caso, l'atmosfera dell'epoca... etc.

La parola attore, in senso teatrale, non viene applicata agli uomini che interpretano i personaggi di un film: occorre darle un senso molto più largo. Ogni oggetto, ogni utensile, gli alberi, i mobili, i raggi, le ombre, le onde, hanno sullo schermo un ruolo di eguale importanza. I corpi ed i visi umani non vi occupano un posto eminente che in virtù del nostro orgoglio adamico e per usurpazione. Può essere anche che la loro espressione naturale sia così stupida, così male adattata, così goffa, così poco fotogenica che riuscire, per un essere della sua razza, a figu-

---

Da « Cinéma », Ed. Crès. Paris 1929.

rare senza ridicolo fra gli animali, i fiori, le rocce, il fogliame, colpisce di stupore lo spettatore e costituisce per lui un miracolo, una meraviglia. Un grande attore del cinema, un astro, è colui o colei che non è sopraffatto dal suo cane, dal suo cavallo, dalla sua sciarpa, dalla sua « browning », e che non rivela oltraggiosamente l'inferiorità umana dinanzi all'obbiettivo.

Qualità primordiale dello scenarista: assenza totale d'immaginazione. Il suo compito non è che risolvere logicamente un problema, scoprire quello che è. Il suo sforzo non richiede che dell'analisi e della penetrazione. Dati: paesaggi, scene ricostruite, oggetti, visi d'uomo e loro possibilità di armonia e di contrasto e con quel mondo esterno limitato che si chiama « il campo » in rapporto all'obbiettivo. Lo scenario è scritto nelle cose, nascosto dalla scrittura. Lo scenarista legge. Non esistono che documentari, sia passivi, che sono poi quelli che generalmente vengono qualificati con questo nome, sia attivi. Il riposo dei dati, ecco il documentario in senso ristretto; la loro lotta e i loro rapporti, la loro tendenza verso la soluzione ed ecco che abbiamo la tragedia o la commedia cinematografica. Tragedia se l'uomo resta isolato dagli elementi o ne rimane il padrone; commedia s'egli diventa il giuocattolo (esempio: Charlot). Flaherty ha tentato un genere misto, di cui *Nanouk* e *Moana* sono gli ammirabili esempi.

Il genere storico. Esso non esiste; non si cinematografano che dei contemporanei. Soltanto qualche volta accade che essi vengano rivestiti di costumi molto costosi, che vengano alloggiati in palazzi antichi di cemento armato, costosissimi a costruire, a fine di stupire il pubblico con i milioni male spesi. Il piacere dello spettatore non è più d'ordine cinematografico, esso si chiama sbalordimento. Nello stesso modo il miliardario brucia dei biglietti di banca davanti ad un povero che finisce per applaudirlo, che crede senza dubbio ad un gioco di prestigio.

Soprattutto, diceva un filosofo, niente belle fotografie. Esse congelano il movimento. Lo spirito dello spettatore si ferma su di esse. Da qui un ritardo che non riacquisterà più. Una sola fotografia ha il diritto di essere bella, l'ultima, ce la possiamo portar via senza bisogno di alcun supplemento.

R U S S I

V. I. Pudovchin

Noto regista della vecchia cinematografia russa.

I criteri estetici del Pudovchin possono riassumersi nel concetto di « montaggio base estetica del film », nella necessità per il film di un « tema » generale, nel concetto di « materiale plastico », nel postulato dell'« idealità di tempo e di spazio nel film », nell'affermazione della *possibilità* (ora non più considerata esclusiva) del « film senza attori », nel concetto di « asincronismo ». Il suo recente « L'attore nel film » (Edizioni di « Bianco e Nero », 1938-XVII), sostiene la necessità della « cinematografizzazione della recitazione » e oppone decisamente recitazione cinematografica e recitazione teatrale.

Realtà e film

Coll'apparire del concetto di montaggio la situazione cambiò radicalmente. E vero materiale per la creazione del film non fu più *la realtà* su cui può dirigersi a piacere l'obbiettivo della macchina da presa.

È il direttore artistico teatrale che ha sempre a che fare con la realtà e con avvenimenti reali che costituiscono il materiale tipico della sua arte: perchè l'opera teatrale definitivamente creata e formata, le scene recitate dunque, costituiscono un avvenimento effettivo e reale che si sviluppa in condizioni *reali* di spazio e di tempo. Se l'attore teatrale si trova da un lato del palcoscenico non può venire a trovarsi nella parte opposta di esso senza fare i passi necessari per arrivarci; e questo passaggio è una necessità assoluta, assolutamente condizionata dalle leggi dello spazio e del tempo reali. Il direttore teatrale non può in alcun modo trascurare questa esigenza caratteristica del suo genere. Nel lavoro sulla realtà, e perciò nella realizzazione teatrale, è inevitabile un'intiera serie di intervalli che collegano i punti essenziali dell'azione. Se si considera invece il lavoro del direttore cinematografico si vede che il suo materiale è costituito *unicamente* da una serie di *pezzi di celluloide* sulla quale sono impressionati gli avvenimenti, ripresi da diversi punti di vista; l'azione sullo schermo dipende unicamente dalla disposizione di quei pezzi di pellicola che rappresentano la realtà filmistica

---

Da « Film e fonofilm ». Le Edizioni d'Italia. Roma 1935-XIII.

dell'avvenimento ripreso: *il materiale del direttore cinematografico in sostanza non è costituito da avvenimenti che hanno luogo in uno spazio e durante un periodo di tempo determinato, tali e pertanto inseparabili, ma in una serie di pezzi di pellicola che sono in suo assoluto dominio.* Il direttore cinematografico può dunque, per qualsiasi motivo gli sembri opportuno agli effetti del risultato visivo che vuol ottenere, e sempre, distruggere tutti i movimenti di passaggio epperò concentrare l'azione, rispetto al tempo, su di una misura *ideale*, nata dalla sua volontà artistica.

Questo metodo della concentrazione del tempo, e conseguentemente dell'azione, mediante l'annullamento dei momenti di passaggio reputati inutili, esiste, per altro, in forma sia pure assai più semplice, anche nel teatro: se ne trova l'espressione in quelle pièces che sono costituite da più atti. Un lavoro teatrale in cui per esempio, tra il primo e il secondo atto passino vent'anni dimostra questa parziale possibilità di concentrazione di tempo e di azione nel teatro.

Nel cinematografo questo metodo è portato alle sue estreme conseguenze: *esso è il fondamento di tutta la cinematografia.* Mentre però il direttore artistico teatrale ha la possibilità di avvicinare due azioni lontane nel tempo in due atti diversi annullandone ogni passaggio, gli è impossibile fare altrettanto nei singoli atti o nelle singole scene. Il direttore cinematografico invece concentra nel tempo non solo le singole scene, ma perfino i movimenti di una persona.

Nel caso che si voglia riprendere una dimostrazione che passi per una via il risultato non sarà una fotografia dell'avvenimento, ma *una particolare figurazione* dell'avvenimento stesso: tra gli avvenimenti reali e la loro riproduzione sullo schermo esiste una grande e significante differenza: *e in questa differenza sta tutto ciò che fa del film un'opera d'arte.*

Guidato dal regista, l'apparecchio da ripresa s'assume la responsabilità di evitare tutto ciò che è inutile e di dirigere l'attenzione dello spettatore in modo tale che egli veda solo quello che di importante e di caratteristico c'è da vedere. Girate un certo numero di scene in campo lungo, la camera entrerà tra la folla dei dimostranti a pescarvi dentro i particolari più tipici. Questi particolari non sono occasionali, ma sono scelti in modo che la loro somma, in quanto somma di singoli elementi, sia suscettibile di essere composta in un intero quadro.

Supponiamo che la dimostrazione debba esser caratterizzata dall'ordine del corteo che la costituisce: prima gli operai, poi i soldati, poi

i gruppi giovanili. Nel caso che ad un operatore venisse l'idea di far vedere il seguito della dimostrazione piazzando la macchina da un dato angolo visuale, e facendo sfilare dinanzi all'obbiettivo tutta la massa umana dei dimostranti, egli costringerebbe lo spettatore del film a perdere tanto tempo quanto ce n'è voluto per il passaggio di tutto quanto il corteo. E, peggio ancora, lascerebbe lo spettatore arbitro di scegliere i particolari importanti del corteo sfilato nella sua intierezza sotto i suoi occhi.

Applicando invece sanamente in metodo fondamentale del cinematografo, si deve riprendere invece singolarmente operai, soldati, pionieri e combinare i pezzi di pellicola in un quadro organico in cui nulla di importante vada perduto. Lo spettatore sarà così messo in condizione di apprezzare tanto la grandiosità della dimostrazione quanto i particolari di essa; e solo sarà diverso il tempo che gli occorrerà per questa visione di quello che occorrerebbe allo spettatore dell'avvenimento reale.

In fin dei conti molti di quelli che si chiamano *trucchi cinematografici* non sono altro che metodi particolari della cinematografia.

Per mostrare sullo schermo la caduta dal quinto piano di un uomo, si può come tutti sanno, condurre la ripresa in questo modo: prima si riprende l'uomo che cade dalla finestra su di una rete, e naturalmente in modo che la rete sia fuori campo, poi la caduta si effettua di nuovo da un punto più basso. Questi pezzi abilmente montati daranno l'effetto voluto. Ma nella realtà non è avvenuta nessuna catastrofe; essa è risultata solo dall'unione di diversi pezzi di pellicola. Del processo della caduta di un uomo da un'enorme altezza si sono presi in considerazione solo due momenti — il principio e la fine — e tutta la parte di mezzo è stata eliminata. Questo processo non è che un semplice impiego di mezzi cinematografici, in tutto analogo a quello che fa trascorrere cinque anni tra un atto e l'altro di una commedia.

La caduta di un uomo da un'altezza di sei metri su di una rete, e da una cassapanca a terra, sullo schermo apparirà come il pauroso precipitare di un uomo da un'altezza di trenta metri.

Spazio e tempo del film

Dall'intenzionale dirigere, da parte del direttore artistico, della camera, e dalla fusione dei singoli pezzi ripresi, risulta il nuovo *tempo cinematografico*. Non dunque il tempo *reale*, necessario allo svolgersi

dell'azione reale, ma un nuovo tempo, *ideale*, risultante dalla rapidità dell'osservazione e dalla massa o durata dei singoli elementi scelti per la riproduzione cinematografica dell'azione stessa. Le azioni reali non si svolgono soltanto nel tempo ma anche nello spazio. Il tempo cinematografico si differenzia da quello reale perchè è condizionato solo dalla maggiore o minore lunghezza dei pezzi di pellicola tagliati e incollati.

Così dunque anche lo spazio cinematografico dipende da quello che è il lavoro fondamentale del film: il montaggio. Incollando a sua volontà pezzi di pellicola di lunghezza da lui determinata, il direttore cinematografico *crea* tempo e spazio *ideali* propri del cinematografo. In forza della già enunciata possibilità di eliminare connessioni, passaggi, e momenti superflui per tutti i lavori cinematografici, il risultato è un quadro fantastico dato dagli elementi reali che son stati captati dalla camera.

Nel 1920, L. W. Culesciof, a titolo di esperimento compose la seguente scena:

1. Un giovane avanza da sinistra a destra.
2. Una donna va da destra verso sinistra.
3. S'incontrano e si stringono la mano. Il giovane indica con la mano qualche cosa.
4. Un grande edificio bianco, con una larga scala.
5. Entrambi salgono la scala.

I singoli pezzi furono incollati nell'ordine suddetto e proiettati; lo spettatore ne aveva l'impressione che i pezzi riuniti costituissero una chiara azione unitaria. Il camminare di due giovani, il loro incontro presso la casa e il salirne insieme le scale. I singoli pezzi invece erano stati ripresi in diversi luoghi: il giovanotto presso un edificio del centro, la stretta di mano presso il monumento a Gogol, il loro incontro presso il « Balscoi Teatr »; la casa poi era stata ripresa da una fotografia di un settimanale americano (ed era la White House), la salita sulle scale alla Cattedrale di S. Saverio.

Ma il risultato qual'era? Che lo spettatore considerava la scena come un tutto unitario. Le parti di spazio reale riprese erano per così dire concentrate sullo schermo. Ne risultava cioè quella che Culesciof chiama « la geografia ideale ». In sostanza il montaggio aveva creato un nuovo spazio cinematografico inesistente nella realtà. Edifici lontani migliaia di chilometri erano stati riuniti in un breve spazio ideale che l'attore poteva percorrere con pochi passi.

IL MATERIALE CINEMATOGRAFICO

Finora abbiamo mostrato i principali punti di divergenza tra l'opera del direttore artistico e quello cinematografico. Abbiamo visto che questa differenza consiste nella differenza del materiale impiegato: il direttore teatrale lavora con la realtà, che egli stesso può creare, ma sempre rimanendo nel dominio delle leggi del tempo e dello spazio reali, il direttore cinematografico invece ha a sua disposizione, quale materiale, soltanto dei pezzi di pellicola impressionata, e questo materiale, col quale egli costruisce la sua opera, non è fatto di uomini viventi e di paesaggi reali, nè di vere e reali messinscena, ma di rappresentazioni plastiche che, impressionate su singoli pezzi di pellicola, debbono poi essere accorciate, modificate e ordinate.

È pur vero che frammenti di realtà sono impressionati su quei diversi pezzi di pellicola, ma il direttore artistico, accorciandoli o allungandoli a suo piacere, e combinandoli secondo un ordine dipendente soltanto dalla sua volontà artistica, crea il suo *spazio* cinematografico e il suo cinematografico *tempo*.

Egli non si serve della realtà, ma attua la creazione di una nuova realtà, e la cosa più caratteristica e più importante di questo lavoro è il fatto che in esso le leggi immutabili di spazio e di tempo appaiono malleabili e obbedienti. Il film raccoglie elementi di realtà al solo scopo di creare con essi una nuova verità tutta sua e caratteristica. Le leggi di spazio e di tempo che nel lavoro teatrale, con uomini, messinscena e ambienti teatrali sono date e immutabili, nel film sono tutte diverse: esse sono cioè totalmente sottoposte al direttore artistico.

Il mezzo fondamentale dell'espressione cinematografica è la costruzione dell'unità di un film da singoli pezzi, da elementi dai quali può esser eliminato tutto il superfluo lasciando solo la parte essenziale e più caratteristica. Questo metodo è ricco di possibilità infinite.

È noto che, quanto più ci si avvicina ad un oggetto, tanto minore diventa il campo della nostra visione, quanto più il nostro sguardo indagatore si fa dappresso alle cose, tanto maggiore è il numero delle particolarità che ne cogliamo. Noi non consideriamo più allora l'oggetto della nostra osservazione nella sua unità, ma scegliamo col nostro sguardo quel seguito di elementi suoi caratteristici che, per effetto dell'associazione di idee, ci danno un'impressione del tutto, che viene però ad esserne più profonda e più acuta di quella che non ci darebbe uno sguardo generale sul tutto.

Quando noi ci disponiamo ad osservare una cosa cominciamo sempre dai contorni generali, dopo di che, approfondendo la nostra indagine quanto è più possibile, arricchiamo la nostra impressione di un sempre crescente numero di particolari. I particolari e il dato singolo diventano, nell'osservazione delle cose, sinonimo di approfondimento. La forza del film sta nel fatto che la sua caratteristica particolare è la possibilità di dare una evidente e chiara rappresentazione dei dettagli; l'efficacia della rappresentazione cinematografica sta nella sua continua tendenza a dirigere l'apparecchio da ripresa con quanta più profondità è possibile al punto centrale di ogni scena. La camera si dirige, per così dire, a viva forza nella vita più densa, là dove non può giungere, col suo sguardo fuggevole, l'osservatore comune.

La macchina da presa procede in profondità, si avvicina ad ogni cosa visibile cogliendola e fissandola sulla pellicola.

Quando noi ci avviciniamo ad una qualsiasi realtà dobbiamo impiegare un certo tempo e fare una certa fatica per passare dal generale al particolare e per dirigere cioè la nostra osservazione sul punto centrale che illumina i particolari, li mette in evidenza e ne chiarisce l'importanza. Il montaggio elimina ed annulla nel film questa fatica. Lo spettatore del film è uno spettatore ideale ed acuto: e chi lo fa tale è il direttore artistico.

Il momento della scoperta del particolare nascosto e tipico è il vero momento creativo, quello che dà un valore esclusivo e singolare all'avvenimento mostrato. Far vedere qualche cosa così come ognuno la vede non significa niente, perchè quello che può essere colto dal primo sguardo fuggevole, generico e superficiale non ha importanza e ne ha invece solo quello che si rivela ad uno sguardo indagatore che vuole e può vedere più profondamente. Questo è il motivo per cui i più grandi artisti che abbia il cinematografo sono quelli che meglio sanno cogliere il particolare caratteristico. Per far questo essi eliminano tutti gli aspetti generici delle cose e tutti i momenti di passaggio che sono l'attributo inevitabile di ogni realtà.

Nell'elaborazione del suo materiale il direttore artistico teatrale non è mai in grado di eliminare dal campo visivo del suo spettatore lo sfondo, la massa circostante e tutti gli inevitabili accessori che accompagnano i momenti caratteristici e i particolari significativi; egli non può che accentuare quanto, del tutto, gli appaia più utile o necessario, ma rimarrà sempre compito dello spettatore quello di dirigere e concentrare la sua attenzione su quel punto. La condizione di un tecnico cine-

matografico è ben diversa e più forte: l'attenzione dello spettatore è nelle sue mani. La camera è, in certo qual senso, l'occhio dello spettatore e vede e nota solo quello che il direttore artistico ha considerato essenziale nello svolgimento dell'azione.

Analisi

Eliminate le circostanze generiche ed accidentali, l'apparire sullo schermo di un particolare, colto in profondità, ottiene e raggiunge nel film il più alto grado di espressività. Il film toglie allo spettatore tutto il lavoro di selezione e di eliminazione dal campo visivo del superfluo per mostrargli solo quello che è essenziale, privo di qualsiasi cornice. Quest'eliminazione e annullamento risparmiano le forze dello spettatore e valgono a conseguire la massima esattezza ed efficacia.

Prendiamo come esempio qualche momento di film in cui direttori artistici di talento abbiano ottenuto grandi effetti espressivi. La scena del giudizio del film di Griffith *Intolerance* ci mostra una donna che si vede condannare a morte il marito innocente. Il direttore presenta il viso della donna: un tremito angoscioso alle labbra, quasi un sorriso convulso tra le lagrime. E improvvisamente appaiono allo spettatore, per un attimo, le mani della donna strette convulsamente e adunghianti le carni. Questa è una delle scene più forti di tutto il film. Il direttore non ha mostrato l'intiera figura della donna, ma soltanto il viso e le mani. Ed è forse al fatto di aver scelto, dalla quantità dei particolari che gli si offrivano, questi due soli, tanto caratteristici, che il direttore deve la straordinaria efficacia di quella scena.

Ci troviamo qui dinanzi ad un tipico esempio della possibilità, esposta sopra, di eliminare tutti gli elementi non essenziali, che sono inseparabili dalla realtà, e di conservare solo i punti culminanti e più caratteristici dell'azione.

L'importanza del montaggio è tutta data da questa possibilità.

Legame e passaggio sono attributi inevitabili della realtà: in essa si può evitare che si concentri su loro l'attenzione dello spettatore solo dando una maggiore accentuazione agli elementi essenziali. Quando uno spettatore a teatro vede un personaggio dell'azione, dirige la sua attenzione prima sul viso, poi i suoi occhi ne scorrono tutta la figura per fissarsi eventualmente sulle mani. Altrettanto avviene nella realtà.

Tutto questo lavoro è risparmiato allo spettatore di un film: egli non consuma nessuna energia perchè il direttore cinematografico eli-

mina tutti i momenti superflui e arricchisce così, con questa economia di forza concentrativa, l'attenzione rivolta ai momenti e ai particolari essenziali, rendendo dunque l'azione di efficacia molto maggiore che non nella realtà.

Il lavoro del direttore artistico ha dunque un doppio carattere. Prima della creazione della forma cinematografica egli necessita di un materiale adatto: quando egli si accinge a fare un film non può e non deve riprendere la realtà così come essa si offre allo sguardo distratto di un osservatore comune. Per creare una forma cinematografica egli deve scegliere gli elementi che saranno poi i dati essenziali di questa forma stessa. Anzitutto deve trovarli. Ed eccoci dunque ad incontrare la necessità di un particolare lavoro di *analisi* condotto sull'azione reale che il direttore artistico vuol riprendere. Su quest'azione deve essere condotto un processo, simile a quello che in matematica si chiama differenziazione: il direttore deve cioè intraprendere una suddivisione dell'azione stessa nei suoi elementi costitutivi. Qui la tecnica dell'osservazione si collega al processo creativo della scelta degli elementi caratteristici nei confronti dell'opera futura. Per presentare la donna dinanzi ai giudici, Griffith immaginò forse qualche dozzina di espressioni di disperazione e non ne vide certo solo le mani e il volto. Scelse però, dall'intiera visione, solo il sorriso tragico tra le lagrime e il convulso atteggiamento delle mani creando un indimenticabile quadro cinematografico.

Ancora un esempio, più semplice, ma tipico per rivelare la natura caratteristica del lavoro cinematografico. Come si fa a rendere cinematograficamente un incidente automobilistico?

Supponiamo di dover far vedere l'investimento di un uomo.

Il materiale reale è molto complicato e vario. Ci sono: la strada, il pedone, l'automobile che investe l'uomo, l'autista atterrito, i freni, il motore che per forza d'impulso continua a girare, ed infine il cadavere. Nella realtà le azioni e le espressioni sono quasi simultanee o comunque si susseguono senza interruzione.

Come ha risolto il problema un direttore americano nel suo film *Daddy?* Egli ha disposto i singoli pezzi di montaggio nel modo seguente:

1. La strada percorsa da automobili. Un passante l'attraversa volgendo le spalle alla macchina: un'automobile che sopraggiunge ne nasconde la figura.

2. Molto breve — Il viso dell'autista atterrito che aziona i freni.

3. Della stessa lunghezza — Il volto dell'infelice colla bocca spalancata in atto di urlare.

4. Ripresa dal sedile dell'autista — Due gambe che compaiono da sotto una delle ruote anteriori.

5. Le ruote frenate della macchina che, per l'impulso, slittano.

6. Il cadavere presso l'automobile ferma.

I singoli pezzi sono montati secondo un ritmo molto rapido, dato dalla loro brevità. Per far risultare sullo schermo l'infortunio, il direttore artistico ha suddivisa l'intiera azione reale che si svolgeva naturalmente senza interruzioni, analiticamente nelle sue parti, e di queste ha scelto — con parsimonia — solo quelle sei che gli son sembrate essenziali. Questi sei momenti risultano sufficienti e danno una visione efficace dell'intiera azione.

In matematica, dopo la suddivisione negli elementi — la cosiddetta *differenziazione* — viene il momento della riunione dei singoli elementi trovati in un tutto: processo che si chiama *integrazione*.

Nel lavoro del direttore artistico cinematografico analogamente, il processo dell'analisi è solo un momento al quale deve naturalmente seguire quello della ricreazione e ricomposizione del tutto colle singole parti. Il trovare gli elementi ed i particolari dell'azione non è che un momento introduttivo ad un più vasto lavoro. Si deve cioè finalmente creare un'opera con queste diverse parti; poichè, come abbiamo detto di sopra, la vera catastrofe automobilistica poteva esser suddivisa dallo spettatore in dodici e magari anche in cento parti diverse. Il direttore artistico ha scelto solo sei di quelle parti. Ha dunque fatto una scelta. E quella scelta era naturalmente determinata a priori, per quella immagine cinematografica della catastrofe che, senza dubbio, il direttore aveva già in mente prima dell'apparire sullo schermo dell'azione reale ripresa.

Il montaggio quale logica dell'analisi filmistica

Il lavoro del direttore artistico consiste propriamente nella ideazione, in forma cinematografica, di avvenimenti concepiti quali rappresentazioni singole il cui succedersi sullo schermo costituirà poi un'azione unitaria, nel considerare ogni azione reale come un materiale grezzo dal quale i singoli elementi caratteristici debbono essere ricavati colla creazione, da essi, di una nuova realtà cinematografica. Quando egli si trova dinanzi oggetti reali in un ambiente reale egli pensa solo all'ap-

parire di quegli oggetti sullo schermo: non li considera cioè nella loro vera essenza, ma ne prende solamente quelle particolarità che dovranno essere riprodotte sullo schermo. Il direttore artistico considera il suo materiale solo condizionatamente; secondo condizioni assolutamente specifiche che non sono altro che le caratteristiche del cinematografo. *Nella lavorazione di un film la ripresa deve esser già fatta in vista del montaggio.*

La forma cinematografica non è mai identica alla realtà ma le è soltanto simile. Quando il direttore ha stabilito il contenuto e l'ordine successivo dei singoli elementi (che riunirà poi in un tutto quando non saranno che pezzi di pellicola impressionata, deve mettersi di fronte ad essi prendendone in considerazione il contenuto e la lunghezza, cioè considerandoli come elementi di tempo e di spazio cinematografico.

Immaginiamo che dinanzi a noi sul tavolino giacciano disordinatamente i singoli pezzi di montaggio ripresi per la scena dell'investimento automobilistico. Questi pezzi debbono anzitutto essere riuniti in un'unica lunga striscia di pellicola. Si può disporli in qualsiasi modo; se per esempio noi proviamo a dar loro apposta un ordine privo di senso, per esempio incominciando con l'automobile, poi con le gambe dell'uomo investito a cui facciamo succedere l'uomo che attraversa la strada e infine il viso atterrito dell'autista, il risultato sarà una riunione assurda di vari pezzi che non potrà dare allo spettatore che un'impressione di caos. E il succedersi dei pezzi avrà un ordine giusto solo quando avranno almeno quella successione nella mente di uno spettatore occasionale che dirigesse lo sguardo ora su questo, ora su quel particolare della scena reale. Solo allora sarà dato ai pezzi singoli un legame che farà risultare la proiezione sullo schermo del tutto come una scena organica ed efficace.

Non basta però che i pezzi siano riuniti secondo un ordine dato. Ogni azione si svolge non solo nello spazio ma anche nel tempo, e, come il succedersi di pezzi scelti ha creato lo spazio cinematografico, in uno stesso modo, da elementi di tempo reale nasce il nuovo tempo cinematografico.

Supponiamo che nell'unire i pezzi girati per la catastrofe non si sia pensato alla loro rispettiva lunghezza e supponiamo che il montaggio sia fatto così:

1. Qualcuno attraversa la strada.
2. Lungo — Il viso dell'autista che frena.

3. Altrettanto lungo — La bocca spalancata dell'investito che urla.
4. Gli altri pezzi tutti della stessa lunghezza.

Una scena che fosse montata in questo modo, per quanto giusta dal punto di vista spaziale, risulterebbe assurda. *L'avvenimento stesso scomparirebbe* e al suo posto non si vedrebbe che la presentazione di un materiale privo di senso al punto da apparire costituito da riprese occasionali indipendenti dalla intenzione specifica della creazione da esse di una scena. Quando invece ogni pezzo avrà la giusta lunghezza, quando si sarà ottenuta una rapida e quasi convulsa successione di quadri, quasi nati dal panico rivolger qua e là lo sguardo da parte di uno spettatore, allora le immagini proiettate sullo schermo vivranno dell'artistica ed efficace vita conferita loro dal direttore.

Il montaggio è dunque la vera lingua del direttore artistico. Altrettanto avviene infatti, se ci si pensa, nella lingua parlata o scritta, in cui le parole sono quell'elemento che nel film è il pezzo di pellicola. Una frase è una combinazione di parole.

Per giudicare la personalità di un direttore artistico cinematografico non si deve far altro che osservare i suoi metodi di montaggio. Quello che per uno scrittore è lo stile per il direttore è il suo modo particolare e individuale di montaggio.

L'unione in successione creativa dei singoli pezzi di pellicola è decisiva rispetto al prodotto finito che è il film; ed è compito del direttore artistico creare con dati elementari (pezzi di pellicola-parole) intiere scene (frasi).

S. M. Eisenstein

Noto regista della prima cinematografia russa.

Nei suoi scritti ha sostenuto l'inutilità della sceneggiatura cui contrappone la cine-novella (in « Italia Letteraria », 1935-XIII) il cinema senza attori (« Close Up » 1931; « Revue du cinema », 1930) l'asincronismo (cfr. Manifesto firmato: Eisenstein, Pudovchin, Alexandrof. Gisnisscustva, 1928, « Close Up »; 1928, « Cinea-Cine », 1930), il monologo interiore (« Close-up », 1932) e un concetto Hegelliano-schellinghiano dell'arte del film che definisce: « la rappresentazione di un conflitto in una idea » (cfr. « Italia Letteraria », 1932-X).

Soggetto e sceneggiatura

Non molto tempo fa si accese una discussione vivace sulla forma in cui si debbono scrivere i soggetti cinematografici. Io allora sostenni che la sceneggiatura suddivisa in tanti numeretti è una cosa che può dar vita al film quanto i numeri che li classificano alla Morgue possono servire a far tornare in vita i cadaveri degli annegati.

Questo è ancora oggi il punto nevralgico delle contese cinematografiche. Perchè il soggetto, per sua natura non è affatto la cosa che *dà forma* al materiale cinematografico, ma rappresenta invece soltanto uno *stadio di esistenza* di quel materiale. Uno stadio di transizione tra l'assunzione di un *tema*, da parte di un temperamento artistico e la sua realizzazione visiva.

Un soggetto cinematografico non è un lavoro teatrale. Il dramma è un valore per sè stante anche indipendentemente e al difuori della sua rappresentazione scenica. Ci sono testi di opere drammatiche che hanno un valore addirittura eterno.

Il soggetto cinematografico invece è soltanto lo stenogramma di un'esplosione emotiva che si attuerà successivamente per una serie di visioni plastiche. È la forma di legno che serve per qualche tempo a modellare lo stivale fintanto che il vero piede non venga a sostituirla.

Da: « L'Italia letteraria », 1935-XIII.

È la bottiglia di sciampagna il cui compito non è che quello di far saltare via il turacciolo riversando nelle gole assetate lo spumeggiante spirito del vino. È una cifra che viene trasmessa da un temperamento a un altro.

L'autore deve imprimere al soggetto *con i suoi mezzi*, il ritmo della sua concezione; poi subentra il regista e traduce questo ritmo *nella sua lingua*.

Nella lingua del cinema.

Egli troverà l'equivalente cinematografico nella concezione letteraria.

Qui è il nodo della questione. E non nel succedersi di una serie di immagini, nella catena aneddotica degli avvenimenti del soggetto. Queste sono le mie esigenze circa un soggetto. E la formula tradizionale della sceneggiatura viene ad averne un fierissimo colpo. Il soggetto, che nel peggiore dei casi è scritto da un mestierante qualsiasi, fornisce in genere la tradizionale descrizione ottica di ciò che lo spettatore dovrà poi vedere.

Il segreto del soggetto è invece nel foggiare la necessaria incombenza degli avvenimenti.

Intento a queste ricerche io sono giunto alla concezione della *novella cinematografica* che rappresenti, mediante parole sulla carta, quello che sullo schermo sarà dato con tramonti, cavalli, cascate e campi sterminati.

La novella cinematografica, quale io la intendo è la narrazione concitata quale può esser fatta da uno spettatore dopo la visione del film. È la rappresentazione del materiale nella progressione e nel ritmo dei moventi emotivi e stimolanti, come il nostro spettatore dovrà sentirli.

Io non voglio, nel soggetto, nessuna costrizione circa la composizione visiva dei fatti. Tanto più che, qualche volta, la descrizione puramente letteraria del soggetto ha maggior valore che non il protocollo particolareggiato delle minime contrazioni dei *primi piani* dei protagonisti.

« Nell'aria incombeva un silenzio di morte ». Che cos'ha di comune questa frase con la sensazione concreta di un'immagine visiva? Eppure quella frase, o, per essere più esatti, il tentativo di dar corpo a quella frase sullo schermo, rappresenta ciò che vi è di più importante agli effetti della forza espressiva del film. Essa ha in sè *la carica espressiva* che dovrà esplodere nell'immagine.

Il soggetto deve prevedere effetti che è compito del regista attuare in forma visiva. E il soggettista può parlare la sua lingua. Perchè, quanto più chiaramente egli riesca a esprimere la sua intenzione tanto più egli riuscirà utile e completo. E tanto più efficace.

È importante dunque che il soggetto riesca a far intendere al direttore il grado di pressione e il momento di esplosione. Tutto gravita intorno a questa esplosione.

L'autore cinematografico e il regista si esprimono ciascuno nella propria lingua. L'uno dice: silenzio di morte; e l'altro: superfici grandi e immobili, la prua dell'incrociatore immersa nell'ombra, beccheggia lentamente, la bandiera sventola, forse un delfino fa ancora un salto sopra le onde, forse un gabbiano vola e sfiora la superficie delle acque.

Ma lo spettatore sentirà il medesimo nodo di commozione stringergli la gola come l'ha sentito l'autore dei ricordi seduto alla sua scrivania, o il direttore artistico al suo tavolo di montaggio o sotto i raggi delle luci durante la ripresa.

Per questo io sono contro la *sceneggiatura* e per la *novella cinematografica*.

S. Timoscenco

Regista russo autore di un piccolo saggio sul « Taglio e il montaggio » che contiene una tabella (pubblicata in italiano nelle note a « Film e Fonofilm » e ripubblicata in « Bianco e Nero »; Renato May: « Per una grammatica del montaggio », A. II, n. 1, pag. 38). Il seguente interessante esame del cosiddetto finale alla Griffith fa parte di quello studio.

Principi di montaggio: ritmo e punti salienti

Nel lavoro di creazione della struttura ritmica del film, cioè nella determinazione del giusto susseguirsi dei pezzi di montaggio di diverse lunghezze e nella predisposizione del ritmo del movimento interno delle immagini, noi ci troviamo dinanzi ai punti salienti della narrazione.

Punti salienti sono per noi quei gruppi di pezzi di montaggio che, per il loro ritmo, si staccano dal ritmo generale del film. *Tecnicamente dunque il punto saliente è determinato dal cambiamento del ritmo.*

I punti salienti di Griffith, i cosiddetti *finali alla Griffith*, mostrano all'incirca le seguenti variazioni: la curva delle variazioni di tempo si abbassa sensibilmente perchè la scena finale consta di quadri brevi che si alternano rapidamente; la curva delle inquadrature prende oscillazioni in qua e in là, perchè i *campi lunghi* si alternano coi *primi piani* e coi *dettagli;* la curva del ritmo del movimento interno al quadro diviene analogamente oscillante perchè, come osserva giustamente Béla Balàzs parlando di Griffith, il ritmo dell'azione si adegua al ritmo esterno quando ci si avvicina alla catastrofe. Sul luogo invece in cui avverrà la catarsi finale il tempo dell'azione diventa lentissimo. È proprio in questo modo, e in altri analoghi, che lo schema ritmico del montaggio caratterizza i punti salienti dell'azione.

Il cambiamento del ritmo provoca un'alternarsi dello stato d'animo dello spettatore (che è costretto a osservare il film colla più grande attenzione per non lasciarsi sfuggire nessuno dei quadri che si succe-

---

Da: « Ritmo e punti salienti » in « Italia Letteraria » 1935-XIII.

dono così rapidamente, o che, viceversa, riposa l'occhio nel lento succedersi dei quadri.

Lo spettatore, in seguito al mutamento del ritmo, è dunque costretto a rivolgere tutta la sua attenzione al punto culminante: nei punti salienti di carattere drammatico (inseguimento, salvataggio) l'accentuazione viene provocata mediante l'acceleramento del ritmo; in quelli di carattere psicologico, generalmente, si ottiene il risalto voluto con un montaggio più calmo, cioè con un rallentamento del ritmo. L'attenzione dello spettatore è, in questi casi, lungamente, attratta dall'espressione del volto dell'attore (vedi i momenti psicologici dei film di Conrad Veidt, Sessue Hayakawa, etc. e il montaggio epicamente calmo dei *Nibelunghi*).

Per ciò che concerne l'effetto psicologico bisogna tener conto che i punti salienti stancano moltissimo lo spettatore e debbono quindi usarsi solo quando sono strettamente necessari: cioè all'inizio del film, quasi per un segnale allo spettatore (« Sta attento! ») e poi nel punto culminante dell'azione e, quindi, per lo più alla fine del film, nella chiusa.

Ben inteso esistono punti che, benchè meno forti, necessitano anch'essi, per quanto nel corpo della narrazione, di una accentuazione che va data anch'essa mediante una variazione di ritmo: però la forza di queste accentuazioni deve progredire man mano che il film si avvicina alla soluzione: quanto più l'azione progredisce tanto più incalzanti debbono essere i punti accentuati. E così si può stabilire addirittura una curva che permetta di leggere graficamente il processo psicologico.

Tali linee che indicano i punti salienti, e con essi l'accrescersi dell'interesse dello spettatore costituiscono una garanzia e della giustezza del montaggio e del conseguente successo del film.

L'errore di montaggio del film *La ruota del diavolo* stava nel fatto che il punto culminante si trovava nella prima parte, e la conseguenza fu, nella seconda parte, di stanchezza e di rilassamento dell'attenzione da parte del pubblico.

Potrebbe essere conveniente, insieme ai grafici indicanti le curve del ritmo del film, fare una sceneggiatura ad uso personale dei singoli attori, in cui le variazioni del ritmo generale del film fossero indicate insieme a cenni inerenti alla recitazione (mimica, gesto, movimento) in modo che essa venisse a coadiuvare le accentuazioni volute.

LUIGI CHIARINI: *Prefazione* . . . . PAG. 5

ITALIANI

LUIGI FREDDI: *Arte per il popolo* . . . . PAG. 11
GIOVANNI GENTILE: *Prefazione a « Cinematografo »* . . . . » 13
MASSIMO BONTEMPELLI: *Cinematografo* . . . . » 15
F. T. MARINETTI: *Primo manifesto per la cinematografia futurista* » 21
TELESIO INTERLANDI: *Chi ha paura del cinema politico?* . . » 26
EMILIO CECCHI: *Il film a colori* . . . . » 29
SEBASTIANO A. LUCIANI:
Che cosa è il cinematografo . . . . » 31
Che cosa è il film . . . . » 34
ALBERTO CONSIGLIO: *Cinema come arte pura* . . . . . . » 38
RICCIOTTO CANUDO: *L'estetica della settima arte* . . . . . » 47
EUGENIO GIOVANNETTI: *Il cinema come fatto estetico* . . . . » 60
LEO LONGANESI:
L'occhio di vetro . . . . » 74
Clima cinematografico . . . . » 76
Polemica nel cinema . . . . » 78

TEDESCHI

GIUSEPPE GOEBBELS: *Discorso alla Reichsfilmkammer* . . . PAG. 85
HANS RICHTER: *Prefazione a « Filmgegner von Heute - Filmfreunde von Morgen »* . . . . » 106
BÉLA BÁLÀZS: *Il film a colori* . . . . » 114
GEORG WILHELM PABST: *Servitù e grandezza di Hollywood* . . » 118

INGLESI

PAUL ROTHA: *Introduzione al cinema*:

Aspetti sociali . . . . PAG. 125
Basi economiche di sviluppo commerciale . . . . » 131
Propaganda . . . . » 135
Il film come arte . . . . » 144
Documentario . . . . » 149

FRANCESI

RENÉ CLAIR:

Ritmo . . . . PAG. 153
Il cinema e lo Stato . . . . » 155

ALEXANDRE ARNOUX: *Messa a punto* . . . . » 159

RUSSI

V. I. PUDOVCHIN:

Realtà e film . . . . PAG. 163
Spazio e tempo del film . . . . » 165
Il materiale cinematografico . . . . » 167
Analisi . . . . » 169
Il montaggio quale logica dell'analisi filmistica . . » 172

S. M. EISENSTEIN: *Soggetto e sceneggiatura* . . . . . . » 174

S. TIMOSCENCO: *Principi di montaggio: ritmo e punti salienti* . » 177

LUIGI FREDDI - *Direttore*

LUIGI CHIARINI - *Vice Direttore Responsabile*

« Laboremus » Via Capo d'Africa, 54 - Roma - Telef. 74.633